l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / JUILLET 1972 **190**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Comité de Patronage :

M. Marcel LANDOWSKI, Directeur de la Musique, l'Art lyrique et de la Danse, au Ministère des Affaires Culturelles.

M. Georges FAVRE, Docteur ès-Lettres, Inspecteur Général de l'Instruction Publique.

M. Robert PLANEL, 1[er] Grand prix de Rome, Inspecteur Général de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

Comité de Rédaction :

M. Jacques CHAILLEY, Professeur d'Histoire de la Musique à la Sorbonne, Directeur de l'Institut de Musicologie, Professeur (2), Directeur de la Schola Cantorum.

M. Olivier CORBIOT, Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri IV et à la Schola Cantorum.

Mlle S. CUSENIER, Agrégée de l'Université, Professeur (2).

M. Marcel DAUTREMER, Président d'Honneur de l'Association des Directeurs des Conservatoires.

M. Guy DELAMORINIERE, Inspecteur de l'Enseignement Musical (1).

M. Jacques DUPONT, Inspecteur Principal chargé de la Coordination technique au Ministère des Affaires Culturelles.

Mme FLEURANT, Inspectrice de l'Enseignement Musical (1).

M. Maurice FRANCK, Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique et au (2).

M. Alain LIEUZE, Professeur d'Education Musicale.

M. Dominique MACHUEL, Professeur d'Education Musicale au Lycée Montaigne.

M. Jean MAILLARD, Professeur d'Education Musicale au Lycée François I[er], Fontainebleau.

M. Jacques MURGIER, Directeur du Conservatoire de Reims, Vice-Président de l'Association des Directeurs des Conservatoires.

M. André MUSSON, Professeur honoraire, Directeur adjoint de la Schola Cantorum.

M. Emile PASSANI, Directeur du Conservatoire de Toulon.

Mme SEVERAC, Inspectrice de l'Enseignement Musical (1).

M. Henri VACHEY, Directeur du Conservatoire de Douai, Président de l'Association Nationale des Directeurs des Conservatoires et Ecoles de Musique.

M. Jacques VEYRIER, Directeur du Conservatoire de Boulogne-sur-Mer (*).

M. WEBER, Inspecteur de l'Enseignement Musical (1).

M. ZIBERLIN, Inspecteur de l'Enseignement Musical (1).

---

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.
(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).
(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellement d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

TOUS DROITS DE TRADUCTION, DE REPRODUCTION ET D'UTILISATION RESERVES POUR TOUS PAYS

POUR UN ENSEIGNEMENT MUSICAL ACTIF, MODERNE

Une réalisation nouvelle vivante, efficace

LE NOUVEAU LIVRE DE MUSIQUE ET DE CHANT

PAUL PITTION

* Classe de Sixième 6,35 F
* Classe de Cinquième 6,35 F

Deux nouveaux volumes qui complètent

LE NOUVEAU LIVRE DE MUSIQUE ET DE CHANT

* Classe de Quatrième 6,35 F
* Classe de Troisième 7,70 F

— nombreux exercices qui peuvent être chantés et accompagnés par des **instruments à percussion simples.**
— des exercices pour **la flûte à bec.**
— un répertoire de chants enrichi et renouvelé ; du folklore à Guy Béart, à Georges Brassens.
— une iconographie abondante en noir et en couleurs.
— des chapitres transformés d'histoire de la Musique.

Prenez tout de suite une option !

LES EDITIONS OUVRIERES
12, avenue de la Sœur Rosalie
75 - PARIS 13e

27e Année — N° 190 1er JUILLET 1972

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

par René KOPFF

EMMANUEL CHABRIER : PIÈCES PITTORESQUES

Enregistrement :

Jean Joël Barbier, pianiste.
Disque BAM - LD 5097.

Partition :

Enoch et Cie, Editeurs, Paris. N° 511 à 520 réunis en album.

Bibliographie :

G. Servières, E. Chabrier, Paris 1912.

M. Pincherle, Musiciens peints par eux-mêmes, Paris 1939.

Fr. Poulenc, E. Chabrier, La Palatine, Paris, Genève 1961.

Y. Tiénot, Chabrier, Paris, Lemoine, 1965.

A Cortot, La musique française de piano, PUF, Paris 1944 (vol. 1).

Cl. Rostand, Les chefs-d'œuvre du piano, Plon, Paris 1950.

L'auteur :

Emmanuel Chabrier (1841-1894), natif d'Ambert, Auvergnat pur sang, est monté à Paris pour faire son droit, et fut ensuite pendant longtemps un obscur fonctionnaire au Ministère de l'Intérieur. Ayant pratiqué la musique depuis son très jeune âge, il n'a pourtant jamais fait d'études régulières. Et ce n'est que tardivement, après avoir écrit une opérette, et après avoir été bouleversé par une audition de Tristan de Wagner, qu'il quitta en 1880 le ministère pour se consacrer définitivement à la musique. Peu de temps après c'est sa rapsodie « Espana » qui le rendit célèbre. Mais il n'a pas eu pour autant la vie facile, et ses œuvres lyriques, « Le roi malgré lui » et « Gwendoline », se sont affirmées difficilement.

Les préjugés aussi étaient tenaces à l'égard de ce tard venu à la musique, cet Auvergnat rondelet, voire massif, mais d'un esprit pétillant. Oui, on lui accorda d'être un brillant improvisateur, mais assortissant cette concession d'une épouvantable réputation de casseur de pianos. Beaucoup ne le considéraient dédaigneusement que comme un amateur qui s'était simplement forgé lui-même, au contact de la musique vivante, qui avouait lui-même : « Tout me coûte beaucoup de travail. Je n'ai pas ce qu'on appelle la facilité. » Par ailleurs, on ne le prit pas au sérieux. Il était le musicien drôle, « merveilleusement doué par la muse comique » selon Debussy, « l'ange du cocasse » même pour Vincent d'Indy qui avait pourtant pour lui beaucoup d'estime et qui, avec Franck et Duparc, était parmi les seuls à le considérer comme un musicien éminent, authentique. Car Chabrier est en effet aussi un artiste extrêmement sensible, d'une subtile délicatesse.

Les Pièces Pittoresques :

C'est dans les pièces pour le piano tout particulièrement que cette sensibilité s'allie merveilleusement à sa spontanéité jaillissante. C'est là qu'il est devenu poète au contact de ses amis poètes, impressionniste avant la lettre, au contact de ses amis, les peintres impressionnistes.

Ces dix pièces ont été publiées séparément entre 1879 et 1881 chez l'éditeur Enoch. C'est en avril 1881 que certaines d'entre elles ont été jouées en première audition par Mademoiselle Marie Poitevin : Idylle, Improvisation, Danse villageoise, Sous-Bois, Menuet pompeux et Scherzo-valse. A l'issue de ce concert de la Société Nationale, César Franck a rendu à Chabrier ce bel hommage : « Nous venons d'entendre quelque chose d'extraordinaire. Cette musique relie notre temps à celui de Couperin et de Rameau. »

Renouant en effet avec la finesse de nos classiques, Chabrier anoblit la musique de salon, la dépouillant de ses traits de virtuosité gratuite, de la recherche de l'effet facile, pour les remplacer par une invention plus raffinée, par des trouvailles ornementales plus discrètes et plus délicates. Par ailleurs, à une verve rythmique inouïe, qui use volontiers de la syncope, du contretemps, de la superposition du binaire et du ternaire, de la subdivision irrégulière, il ajoute des trouvailles harmoniques annonçant l'impressionnisme d'un Debussy ou les subtilités d'un Ravel.

Malgré le titre général et les différents sous-titres, ces « pièces pittoresques » n'ont rien de véritablement descriptif, et elles évoquent bien davantage des impressions que le musicien essaye d'extérioriser, de nous transmettre dans son langage propre. Nous constaterons d'ailleurs que souvent même les titres restent assez vagues pour ne pas suggérer une image trop directe. La fantaisie, le rêve, la poésie conservent leurs pleins droits dans ces pièces

où, de-ci de-là, transperce aussi le malicieux sourire et même parfois la franche bonne humeur de leur auteur.

Ajoutons encore que ces pièces de piano sont souvent conçues d'une manière si franchement orchestrale qu'en 1888 Chabrier lui-même en a réuni quatre dans une suite d'orchestre intitulée : « Suite pastorale », et comprenant : Idylle, Danse villageoise, Sous-Bois, et Scherzo-valse, et que Ravel même n'a pas résisté à la tentation d'en orchestrer le Menuet Pompeux.

N° 1. — **PAYSAGE** — Allegro non troppo, en Ré bémol majeur, 2/4 **(ex. 1).**

Simple transcription musicale du sentiment de bonheur, de quiétude et de bien-être que l'auteur devait ressentir devant la nature. C'est évidemment volontairement qu'il a choisi un titre aussi vague que « Paysage ». Même Beethoven était plus précis en proposant « Scène au bord du ruisseau » tout en ajoutant « plus expression de sentiment que peinture ». Ici donc il s'agit du simple état de bien-être que peut inspirer la nature, sans aucune intention de description précise, et même sans aucune volonté délibérée d'expression de sentiments. Une simple traduction musicale de ce terme de « Paysage », avec toute l'exquise fraîcheur que cela peut comporter.

La pièce est composée suivant le plan ternaire ABA, la dernière partie reprenant presque textuellement la première ; elle oppose à l'aimable tonalité de Ré bémol majeur du début et de la fin, le clair La majeur d'une partie médiane un peu plus mouvementée.

Le premier thème est chanté à l'unisson des deux mains, rehaussé de quelques contretemps. Il est composé de petites périodes de trois mesures, la première descendante, la seconde ascendante. C'est la première qui constitue l'élément essentiel de toute la structure. Régulièrement la tranquillité du rythme en croches est égayée d'un léger et court frémissement presque imperceptible en doubles croches. La phrase se poursuit en marche harmonique pour culminer dans une conclusion reprenant le dessin initial en fa majeur (mes. 13-15). Cette première phrase est reprise à l'octave supérieure. La séquence harmonique se complique pourtant en une succession d'harmonies modulantes à base de septième diminuée, pour conclure cette fois-ci au ton principal de Ré bémol. Remarquons les deux fois dans la conclusion le curieux effet de polyrythmie obtenu par la superposition d'un accompagnement en rythme ternaire au thème à rythme binaire.

Une deuxième phrase (mes. 16) se juxtapose ensuite à cette première, d'inspiration et de structure assez voisine, mais aussi tout à la fois plus mystérieuse et plus enjouée, avec ses pianissimi entrecoupés de sforzandi, ses changements de tempo, ses successifs changements de registre, sa plus grande variété rythmique et ses harmonies plus recherchées. Remarquons aussi comment, sans en abuser d'ailleurs, Chabrier ne peut s'empêcher de cligner de l'œil à certains procédés de la musique de salon, notamment avec ces petits tintements suraigus ajoutés à certaines cadences. Cette deuxième phrase culmine en un développement très modulant (mes. 66) sur le dessin initial qui apparaît alternativement aux deux mains, véritable séquence montant par tons entiers de Do (mes. 66) à La bémol, dominante du ton principal (mes. 78).

Avec le ton principal de Ré bémol majeur revient aussi le thème initial (mes. 79), amplifié en octaves de la main gauche, richement contrepointé par la main droite. Sa reprise (mes. 94) est douce comme au début, mais jouée par la seule main gauche. De l'accompagnement de la main droite naît en guise de conclusion une allègre variante du motif initial (mes. 106-111). Ainsi cette première grande partie elle-même se présente déjà sous la formelied ternaire ABA.

Nous retrouvons d'ailleurs cette même structure dans la partie centrale, en La majeur, qui contraste avec le début par son allure plus vive autant que par sa tonalité (tierce majeure inférieure). Sans aller jusqu'à vouloir imaginer une tempête, il doit sûrement intervenir dans cette vague évocation d'un paysage un élément d'agitation, un frémissement quelconque, traduit par ce dessin aux valeurs plus rapides et souvent staccato. Une courte période de cinq mesures (mes. 112) est reprise à l'octave supérieure (mes. 117), en six mesures, à cause de l'élargissement de sa conclusion (mes. 121-122). Le tout est répété une deuxième fois. La phrase suivante n'est pas à proprement parler nouvelle, mais bien plutôt une espèce de développement reprenant le dessin précédent sur Mi, sur La, sur Ré, pour revenir à la dominante Mi qui ramène une reprise variée de la phremière phrase, à l'octave supérieure par rapport à sa première présentation.

La réexposition de la première partie n'est pas une simple copie. La première phrase est en effet quelque peu amplifiée ; elle est présentée d'abord comme à sa reprise à l'octave de la mesure 16 (mes. 171), puis amplifiée en octaves aux deux mains (mes. 186). A d'infimes détails près, le reste est une reprise fidèle. Tout juste la conclusion — encore une petite concession « de salon » — est truffée d'un trait plus riche et d'un brillant arpège final.

N° 2. — **MELANCOLIE.** — Ben moderato senza rigore, en Sol majeur, 9/8-6/8.

Tout aussi vague que « Paysage » nous semble le titre de « Mélancolie ». N'est-ce pas en effet un état indéfinissable dans lequel végète au ralenti une âme insatisfaite sans se rendre compte d'une manière précise de ce qui lui manque, s'adonnant vaguement à ce silencieux dialogue intérieur d'où ne peut sortir aucune décision précise, mais ressentant quelque douceur indicible à se complaire dans cet état semi-inconscient. C'est bien ce sentiment que traduit la pièce de Chabrier, pleine de délicatesse et de tendre pudeur.

Structurellement cette pièce échappe à toute analyse selon les normes traditionnelles. Harmoniquement elle s'échappe à peine de sa tonalité principale de Sol majeur et de son voisinage. Le rythme coule doucement dans l'alternance d'une mesure ternaire à 9/8 et à 6/8, superposant constamment aux accents réguliers de la mélodie ceux syncopés de l'accompagnement.

C'est d'abord, dans le registre aigu du piano, une tendre et rêveuse mélodie de la main droite qui s'accompagne elle-même de légères harmonies syncopées (mes. 1-2).

Une réponse grave, mais plus douce encore (ppp) est donnée à la double octave des deux mains entre lesquelles se loge l'harmonie syncopée de l'accompagnement (mes. 3-4). Question et réponse sont thématiquement semblables ; pourtant la première prend une allure descendante, alors que la seconde remonte vers la dominante. Tout cet ensemble est repris un ton plus haut sur le deuxième degré (mes. 5-8).

Puis un dialogue en imitation plus intime s'établit entre les deux mains, partant toujours sur le même motif de tête (mes. 9), donnant naissance à trois petits canons successifs à la double octave. Les deux premiers, dans le ton de la sous-dominante Do, puis de la dominante Ré, se terminent chacun par une douce conclusion apaisante dans le registre aigu. Le troisième, plus animé, dans le ton relatif de Mi mineur (mes. 14), monte par un retour chromatique en crescendo (mes. 16) vers un élargissement final sur un ample accord suspensif de quarte et sixte — comme une cadence de concerto — où le thème initial est plus richement contrepointé par un miroitement chromatique qui se perd finalement dans une mourante cadence grave.

N° 3. — **TOURBILLON.** — Allegro con fuoco, en Ré majeur, 3/4 **(ex. 3).**

Alfred Cortot évoque à propos de cette pièce la réputation de « pourfendeur de pianos » de Chabrier et poursuit ensuite : « ...nous le voyons dans les quatre pages de cette rafale, bousculant des rythmes, des lambeaux de Schumann, des flonflons d'Offenbach, du bon et du pire, triturant le clavier haletant de ses doigts épais et courts, invraisemblablement agiles. Et cette tornade serait, paraît-il, le portrait musical de la dédicataire. »

Retenant d'abord ce dernier détail, peut-on voir en Chabrier un continuateur de cette tradition bien française des portraits en musique, notamment des portraits féminins, comme nous les trouvons si souvent chez Couperin ou Rameau ?

Ceci d'ailleurs nous évite déjà de mal comprendre le titre qui, ici encore, reste essentiellement vague et indéfini, sans rapport direct avec un tableau de nature. En dehors de ce rapprochement avec un impétueux modèle féminin, il faut croire que le « tourbillon » de Chabrier est essentiellement et purement musical ou même pianistique.

Essayer de l'analyser dans le détail, en brisant son irrésistible élan, nous semble presque sacrilège. Mais comme c'est justement notre propos d'entrer un peu plus avant dans la connaissance de cette œuvre, il faut pourtant se résigner à découvrir que la liberté apparente cache en réalité une structure à la fois simple et minutieusement étudiée. Mais Chabrier use avec un tel raffinement de la syncope, de l'accent déplacé, du découpement à contre-mesure, de la variation mélodique et rythmique d'une idée musicale, qu'à la simple audition, la régularité structurelle semble pratiquement effacée. C'est miracle qu'une invention musicale puisse être à la fois aussi débordante de variété et aussi mathématiquement organisée dans une simple suite de mesures à trois temps. Il est en effet pratiquement possible de découper toute la pièce en périodes de quatre mesures — chacune était de nouveau la somme de deux idées complémentaires — et dont deux assemblées forment une phrase musicale complète de huit mesures.

Une brève introduction de quatre mesures est formée d'une cellule à triolets que nous retrouverons ultérieurement et d'une cellule à cadence en accords plaqués. Une première phrase (mes. 5), continuellement traversée par le rythme en triolets, est reprise (mes. 13) à l'octave supérieure, mais variée, passant momentanément par le ton de la sous-dominante (mes. 17) pour conclure dans le ton principal (mes. 20). La deuxième phrase (mes. 21) débute par le dessin en triolets de l'introduction et se poursuit par un curieux effet de superposition d'une large mesure à 3/2 au 3/4 indiqué — en commençant par le dernier temps de la mesure 22 —. Une cadence à la dominante (mes. 28) conduit vers une reprise de cette deuxième phrase (mes. 29) rapidement variée et modulant vers la dominante. Cette nouvelle tonalité n'est pourtant pas franchement établie par la phrase suivante qui, de ce fait et de par sa position, peut être considérée comme un divertissement central transitoire. Remarquons le caractère chromatique d'un dessin à la double octave (mes. 39-40) et qui rappelle quelque peu le premier dessin de la première phrase. La période de quatre mesures est reprise à l'octave (mes. 41). Le retour au ton s'amorce dans la double cadence à la sous-dominante (mes. 45-48). Une fulgurante montée chromatique (mes. 49) débouche sur la réexposition de la première phrase, à l'octave supérieure par rapport au début de la pièce. La reprise de cette phrase sur la sous-dominante (mes. 61) s'enfle en une éclatante variation dont les quatre mesures (mes. 65 à 68) sont reprises (mes. 69-72) pour conclure en Ré. Une brillante coda (mes. 73), empruntant momentanément son harmonie à Mi bémol, ton appoggiature supérieure du ton principal (mes. 75-76), fait pendant à l'introduction pour encadrer une pièce qui est donc très nettement ternaire.

N° 4. — **SOUS-BOIS.** — Andantino, en Do majeur, 2/4 **(ex. 4).**

Déjà Maurice Ravel était en extase devant ce « Sous-Bois » où de claires taches de soleil percent le vert foncé paisiblement mouvant du feuillage agité par une brise légère. Titre bien évocateur et si poétiquement traduit par un clavier à peine effleuré. Mais aussi, tableau essentiellement digne d'un peintre impressionniste, dans sa mouvante luminosité.

Un gracieux mouvement en doubles croches traverse toute la pièce ; si ce n'est dans le doux balancement de la main gauche, dans les deux parties extrêmes, il transparaît aussi à travers le jeu syncopé de la partie centrale, dont le subtil murmure harmonique rappelle l'atmosphère enchanteresse des « barricades mystérieuses » d'un Couperin.

Quelques brèves modulations mises à part, cette douce rumeur de la main gauche est une mouvante pédale tour-





nant autour de la tonique Do et de la dominante Sol, faisant miroiter régulièrement tantôt une tierce accordique, tantôt une appoggiature colorée. C'est ainsi que s'introduit la pièce pendant quatre mesures à la main gauche seule.

Puis, selon Cortot, « des frissons d'accords arpégés suggèrent les contours imprécis de la mélodie qui constituera le seul sujet de la composition ». On peut parler en effet de thème unique, avec lequel d'ailleurs Chabrier élabore toute une pièce ternaire. Ce thème, formé de deux périodes (mes. 4 à 10 et 10 à 15), dont l'impression de carrure est évitée par la tenue finale, variable, est repris à l'octave supérieure (mes. 15-27). Un élément nouveau, secondaire, faisant alterner l'accord de tonique et l'accord de quinte augmentée sur la dominante (mes. 27-32), est transposé en La mineur (mes. 32), concluant sur un expressif gruppetto ornemental (mes. 35). Le tout est repris (mes. 37), mais cette fois-ci avec une modulation en Mi mineur, relatif de Sol majeur, ton sur lequel débute la partie centrale.

Celle-ci, sur un balancement syncopé de tous les éléments d'une riche harmonie de Sol et sur pédale de Sol reprend deux fois de suite (mes. 46 et 50), le thème initial en canon serré entre les deux mains. Ensuite, chromatiquement enrichi de sonorités adventives, le thème monte degré par degré dans un doux crescendo (mes. 55) pour regagner le ton initial (mes. 62). Le retour du thème sous son premier aspect (mes. 62) est enrichi d'harmonies-appoggiatures de l'harmonie principale qui font l'effet d'un curieux miroitement lumineux. Puis le motif accordique à quinte augmentée est repris alternativement en La bémol majeur sur pédale de Do (mes. 72 et 84) et en la mineur sur pédale de Mi revenant à Do (mes. 75 à 92). Remarquons pour souligner le modernisme de Chabrier que La bémol peut être considéré comme tonalité-appoggiature de la dominante principale. Une courte coda achève « smorzando » cette délicieuse et reposante vision.

N° 5. — **MAURESQUE.** — Moderato, en La mineur, 3/4 **(ex. 5).**

Cette pièce n'a rien de l'orientalisme bon marché dont on trouve tant d'exemples douteux dans la musique

de salon de l'époque. Même trop discret, cet orientalisme ne transparaît pratiquement que dans le rythme introductif de la main gauche qui disparaît au bout de quelques mesures pour ne revenir que dans la conclusion. A travers le morceau même il n'en subsiste que certaines attaques à contretemps de l'accompagnement ou certaines quintes plaqués qui servent de soubassement aux caprices de la main droite. Il y a sûrement, également au départ de la pièce, une intention évocatrice dans cet emprunt au mode lydien (mode de Fa dont les quatre premiers degrés forment triton) que l'on remarque au départ du thème unique.

En effet, toute la pièce est élaborée à partir de cette première invention musicale. Une seule formule rythmique principale domine tout le thème mélodique et lui confère plutôt le caractère d'une polonaise que d'une mauresque ; c'est le temps divisé en doubles croches pointées et triples croches alternant parfois avec un temps simplement divisé en deux croches. Il est vrai que pour raviver l'intérêt Chabrier sait varier ce rythme, comme nous le verrons, à chaque nouvelle apparition de ce thème.

Partant en La mineur teinté du modalisme évoqué, empruntant à son homonyme majeur et furtivement au relatif mineur de celui-ci, le thème se déroule sur son rythme sautillant, souvent en tierces parallèles, freiné çà et là par la rupture rythmique d'un temps divisé en deux (mes. 3 à 10). Puis il est repris (mes. 11 à 18) avec au départ le rythme thématique arrondi en triolets, avec une main gauche plus amplement mouvementée et des accents harmoniques enrichis.

Le divertissement central n'apporte pas d'élément nouveau. Empruntant le rythme initial, variant à peine le déroulement mélodique, il part sur un fragment de deux mesures en La mineur soutenu par deux cadences, en Sol et en Mi, plaquées en accords appoggiaturés par la main gauche. Le fragment est repris en Si bémol (mes. 21), tonalité-appoggiature de la tonalité principale, pour revenir aussitôt en La mineur. Reprise variée de ce divertissement (mes. 23). La dominante cadencielle est confirmée par la suite de ce divertissement, ramenant définitivement le ton de La dans une transition qui monte vers la reprise du thème initial. Reprise encore variée au départ sur un rythme dont les doubles croches sont régulières (mes. 35-42), reprise enrichie aussi de traits brillants. Un signe de reprise renvoie au début du divertissement, et ce n'est que la deuxième fois que s'ajoute la conclusion où transparaît de nouveau le rythme mauresque de l'introduction, mais en La majeur. Ainsi donc dans cette pièce Chabrier a également élaboré une structure ternaire à partir d'un thème unique.

N° 6. — **IDYLLE.** — Allegretto, en Mi majeur, 4/4 **(ex. 6).**

« Idylle » est unanimement reconnue comme le joyau de cette suite, comme un chef-d'œuvre de poésie musicale, tendre et délicate. Chabrier indique lui-même qu'il faut l'exécuter « avec fraîcheur et naïveté ». Cortot ajoute « avec finesse et distinction ». Le morceau est écrit à trois voix bien distinctes, et, selon les précisions de l'auteur, la partie mélodique supérieure est « bien chantée et très en dehors » au-dessus de « la seconde et la troisième partie leggierissimo » et staccato, comme un pizzicato de cordes.

Toute la pièce, de structure ternaire, est encore issue d'un seul thème mélodique, simplement différencié dans les phrases successives par de menus détails, comme par exemple une inflexion descendante d'abord qui devient ascendante plus loin. On peut observer également à travers le morceau une progression constante dans la richesse, ce qui évite effectivement toute monotonie qui pourrait résulter du mouvement trop régulier de croches.

La première phrase est simplement composée de deux demi-phrases semblables de cinq mesures. La deuxième (mes. 11), une phrase transitoire de deux fois quatre mesures, reprend l'élément thématique initial en marche harmonique d'abord ascendante, puis descendante, cette dernière déjà enrichie dans la voix médiane de quelques velléités de chromatisme. Dans la troisième phrase (mes. 19) la mélodie, momentanément statique, semble rester accrochée, sans moduler véritablement, au ton relatif mineur, au-dessus d'un balancement chromatique de la basse, pour revenir finalement au ton principal. Chabrier semble se complaire en cette phrase et la reprend (mes. 27) pour terminer la première partie du morceau.

C'est par la tonalité que se différencie la partie centrale qui vire en Sol majeur (mes. 35). Le thème mélodique est à peine transformé. Le chromatisme de la partie médiane s'accentue. La reprise (mes. 43) de cette phrase amorce un développement modulant conduisant vers Si, dominante du ton initial, et annonçant le retour de la première partie.

Tout les éléments de la première partie sont repris en effet, mais à l'octave supérieure à la main droite. L'intérêt est ravivé par la variation de la basse qui, de-ci de-là, « s'anime d'un fin battement de doubles croches » (Cortot). Une courte coda (mes. 93) teinte une courte reprise du dessin initial d'un emprunt à la sous-dominante mineure, pour se dissoudre ensuite dans une cadence finale arpégée, empreinte d'un sentiment de gracieuse noblesse.

N° 7. — **DANSE VILLAGEOISE.** — Allegro risoluto, en La mineur, 2/4 **(ex. 7).**

C'est maintenant, après le poète délicat, le robuste auvergnat qui prend la parole pour nous mener à la fête dans son pays natal.

La structure ternaire dans l'ensemble comme dans le détail est plus nettement reconnaissable que souvent dans les autres pièces, grâce à la carrure naturelle des éléments d'une pièce de danse et aux nombreuses doubles barres et barres de reprise qui matérialisent visiblement ces subdivisions. Comme si souvent aussi chez Chopin par exemple, on peut constater une fois de plus que Chabrier élabore ses structures musicales en juxtaposant des phrases, des reprises de phrases ou de fragments plutôt qu'en développant ses idées. Mais il a soin aussi

de rompre la carrure d'un thème par un déroulement assymétrique comme c'est par exemple le cas pour le premier thème de ce morceau, auquel il ajoute d'ailleurs encore, après la cadence à la dominante de la huitième mesure, une cadence supplémentaire sembiant vouloir moduler réellement au ton de la dominante. Mais celle-ci reprend d'ailleurs aussitôt ses droits comme telle.

Cette phrase A, à laquelle le mode de La sans sensible confère une couleur quelque peu archaïque, est exposée monodiquement par la main droite, puis reprise (mes. 12) d'une manière harmonisée et contrepointée. Elle est relayée (mes. 23) par une partie B dans laquelle on peut distinguer trois phrases successives de huit mesures. Une première à l'unisson des deux mains semble un trait de transition. Les éléments thématiques principaux sont utilisés en effet dans les deux phrases suivantes sous forme de marches harmoniques répétant certains éléments à des hauteurs différentes, la deuxième notamment (mes. 31) sur une curieuse pédale de tonique trillée en seconde majeure, puis en seconde mineure.

Pour arrondir la forme ternaire de la première partie, la phrase A revient, harmonisée comme au début (mes. 48), puis partiellement à la main gauche, en lourdes octaves (mes. 59) pour se terminer après une cadence à la sous-dominante (mes. 65) par un unisson pesant suivi de la cadence parfaite.

La partie centrale en La majeur est introduite par une double pédale rythmée de tonique et de dominante (mes. 70) évoquant l'accompagnement de la danse par une cornemuse ou une vielle à roue. Le contraste n'est pas seulement modal, mais aussi thématique. Un thème C (mes. 78) de caractère plus dansant que celui de la première partie est encore égayé par de nombreuses appoggiatures. Repris textuellement (mes. 89) il se termine affirmativement (mes. 99) pour s'enchaîner à une partie D (mes. 100) qui est constituée de nouveau par des éléments de la phrase précédente juxtaposés en marche harmonique. Et la phrase C reprise (mes. 118-129), finalement variée avec humour (mes. 135-141) termine cette partie centrale qui est donc également strictement ternaire.

La grande structure ternaire de l'ensemble devient effective par la reprise simple mais complète de tous les éléments de la première partie.

N° 8. — **IMPROVISATION.** — Andantino, en Si bémol majeur, 6/8 **(ex. 8).**

« Fantasque et très passionnée », cette « Improvisation » très romantique n'a rien d'improvisé dans sa structure toute classique, mais en donne réellement l'impression. Les inventions mélodiques, les superpositions rythmiques, les finesses harmoniques et les respirations expressives sont si variées qu'à l'audition, au-delà d'un vague sentiment de structure ternaire, on ne peut déceler une intention constructive plus poussée. Et pourtant, en y regardant de près, cette pièce est élaborée comme un premier mouvement de sonate, avec une exposition de deux idées affirmant successivement le ton principal et celui de la dominante, avec un développement modulant de ces idées, et avec un retour tonal dans la réexposition.

Il est impossible, dans cette brève analyse, de s'attarder à toutes les richesses harmoniques et rythmiques. Constatons simplement qu'elles sont prodigieuses. Relevons particulièrement l'importance accordée aux notes-appoggiatures qui remplacent souvent les notes réelles, produisant des effets harmoniques très modernes tels que l'accord de quinte augmentée. Quant au rythme, il superpose presque constamment des formules binaires et ternaires, si ce ne sont même des divisions irrégulières, de sorte que l'indication 2/4 serait tout aussi fondée que celle de 6/8. Si à la mesure 66 l'auteur préfère 2/4, c'est sans doute uniquement à cause de la pédale syncopée qui souligne ce passage.

Une fois de plus nous pouvons constater que l'élaboration d'une phrase musicale se fait à partir d'une idée relativement coutre. La première a deux mesures, deux courts éléments à retenir, dont la mélodie évoque rythmiquement plutôt la mesure 3/4 pour le premier, 2/4 pour le second. Comme si souvent ce motif est aussitôt repris à l'octave supérieure. Puis la phrase se prolonge par un complément modulant (par Sol mineur et Si mineur pour aboutir en Fa majeur) jouant à la main droite librement avec le binaire et le ternaire. La phrase se termine en effet par un arpège descendant en quartolets et un dessin mélodique enchaînant une troisième croche syncopée à un tendre gruppetto en quintolet (mes. 8-9), terminaison transposée elle aussi à l'octave inférieure. C'est cette liberté rythmique inouïe qui correspond peut-être le plus au titre « improvisation ». Un point d'orgue (mes. 11) interrompant la cadence en Fa marquerait la fin du premier thème d'une très normale exposition de sonate. La résolution se fait au départ du deuxième thème sur un curieux accord de quarte appoggiaturé et syncopé (mes. 12) s'enchaînant chromatiquement avec un trait ascendant de septième diminuée (mes. 13) qui lui-même débouche sur une brève idée mélodique (mes. 14-15) qui n'est autre qu'une variante du premier thème (mes. 1-2). Reprise à l'octave supérieure, cette phrase se prolonge ensuite par un simple balancement arpégé, d'abord à l'aigu, puis à l'octave inférieure, touchant furtivement La bémol majeur, Do majeur et La mineur pour conclure tranquillement en Fa majeur. Constatons donc encore cette unité thématique — dans la diversité — que nous avons déjà rencontrée plusieurs fois dans d'autres pièces et étayant elle aussi le sens du titre.

La partie centrale (mes. 30) développe successivement ces différents éléments. C'est d'abord le début du premier thème, avec notamment un travail imitatif en marche harmonique sur le grand quartolet de la deuxième mesure (mes. 30-37) et aboutissant en Si majeur. Avec ensuite l'élément conclusif du premier thème part un trait modulant très serré (mes. 38-41) qui évite la résolution en Ré bémol pour un brusque virage en Do majeur où le même jeu recommence (mes. 42-45) pour couper court, comme à la fin de la première phrase de l'exposition.

« Appassionato e con impeto » le développement se poursuit ensuite avec les éléments du début du deuxième thème (mes. 46), revenant finalement par Ré mineur et Fa majeur au ton principal (mes. 65).

La réexposition du premier thème (mes. 66) commence sur une pédale rythmée et syncopée de la dominante, en 2/4 pointé, mais le déroulement thématique est nettement

reconnaissable. Le prolongement primitivement modulant marque ici une nette affirmation du ton principal de Si bémol. Le début du deuxième thème est reconnaissable (mes. 84) après une descente fulgurante et après une tranquille mais passionnée cadence ; son prolongement arpégé et modulant forme pour ainsi dire la coda du morceau dont la structure thématique et harmonique est donc bien, malgré tous les éléments d'improvisation, celle d'un premier mouvement de sonate.

N° 9. — **MENUET POMPEUX.** — Allegro franco, en Sol mineur, 3/4 **(ex. 9).**

Plus « pompeux » que « menuet », ce morceau s'apparente, par son caractère de danse rustique qui se veut archaïsante, à la « danse villageoise » dont il reprend d'ailleurs aussi nettement la structure triplement ternaire.

Le menuet proprement dit, en Sol mineur, assez grandiloquent, débute avec une phrase A de douze mesures où les accents de menuet classique alternent avec les rythmes syncopés plus modernes, et qui module d'abord vers le relatif majeur Si bémol. La reprise de cette phrase (mes. 13) se tourne vers la dominante Ré majeur. Une vigoureuse phrase B (mes. 25) recherche l'archaïsme par des accords sans tierce qui évitent donc d'abord d'indiquer la couleur modale du ton de Ré, puis en évitant momentanément tonique et dominante par leur appoggiature respectivement supérieure et inférieure (mes. 33-35). La reprise de ce dernier dessin sur Sol-Do permet un retour au ton principal de Sol mineur. Et cette partie se termine en restant dans ce ton par une reprise de la phrase A, arrondissant ainsi la structure ternaire ABA du menuet proprement dit. L'ensemble BA, repris une seconde fois, se prolonge ensuite chromatiquement pour aboutir, après un silence complet d'une mesure, à une coda amplifiant la cadence finale d'un triple trait ascendant.

Si déjà dans le menuet proprement dit Chabrier usait de procédés quelque peu facilement pompeux, il continue aussi dans le trio à s'inspirer de recettes « musique de salon » — battements d'accords, heureusement variés, arpeggio à travers toute l'étendue du clavier — sans en abuser toutefois, et même en les affinant avec raffinement, les intégrant dans un langage par ailleurs très recherché et très personnel, contournant particulièrement aussi avec beaucoup d'habileté la rigueur du rythme du menuet..

Par opposition avec la première partie le trio très « doux et gracieux », très mélodieux aussi, est en Sol majeur (mes. 63). La première phrase de six mesures, jouée deux fois, se termine par une cadence en Ré d'abord, puis en Sol. La deuxième phrase (mes. 75) apparaît plutôt comme un développement modulant des éléments de la première qui sont repris plusieurs fois d'abord à la main droite, modulant vers Mi majeur, puis à la main gauche sur la sous-dominante de ce ton. Le retour au ton de Sol et aussi le retour de la première phrase du trio, enrichi, surtout dans sa deuxième reprise (mes. 93), prolongée, élargie, aboutit, après une reprise totale de cet ensemble, à un retour intégral mais sans redites de tout le menuet proprement dit.

N° 10. — **SCHERZO-VALSE.** — Vivo, en ré majeur, 9/16 **(ex. 10).**

C'est une danse rutilante dont Cortot admire « la franchise musicale » et « la saveur pittoresque de son accent dru et corsé ». Le rythme ternaire de la valse se double au départ des pas ternaires d'une gigue rapide. La quinte tonale répétée en pédale obstinée sous les accents bondissants de la première phrase lui confère une saveur de danse populaire. C'est avec une verve effrénée que monte ensuite la deuxième phrase (mes. 9). Puis les deux phrases sont successivement redoublées à l'octave supérieure (mes. 17 et 25). Voici qu'une brillante et capricieuse troisième phrase prend son départ (mes. 33) et module vers La. Son premier motif mélodico-rythmique (mes. 33-34) est ensuite développé (mes. 47-62) et se tourne vers Si mineur. Virant en Sol, ce même motif donne naissance (mes. 63) à une phrase régulière, reprise à l'octave supérieure (mes. 71) et s'enchaînant par un trait fulgurant qui ramène le ton initial à un retour intégral de la brillante troisième phrase à l'octave supérieure (mes. 87). Une reprise textuelle des deux premières phrases termine finalement cette première grande partie.

Le trio en Si bémol à 3/8 oppose à la partie précédente son rythme binaire de petite valse. C'est en effet un gracieux divertissement, un doux murmure, un petit scherzo dans le scherzo.

Il n'a pas véritablement de thème mélodique, mais il est conçu à partir d'une idée rythmique et harmonique d'une simplicité caressante, d'une légèreté exquise, élaborée encore en structure ternaire. La première phrase (mes. 122-145 présente quatre subdivisions semblables de six mesures dans lesquelles une espèce de minuscule bourdonnement perpétuel se repose chaque fois sur une petite cadence finale. La deuxième phrase (mes. 146-169) est un développement aéré de ce motif en petits fragments de trois mesures. Et le trio se termine par une reprise intégrale de la première phrase.

La troisième partie (mes. 194) est beaucoup plus courte que la première. Après une reprise à l'octave supérieure de la première phrase et une reprise réelle de la deuxième, une courte coda (mes. 218) rappelle brièvement le motif de tête de la troisième phrase. Ainsi tous les éléments ont été effectivement repris pour arrondir une fois de plus une forme ternaire bien équilibrée.

CONCOURS INTERNATIONAUX

La jeune violoniste Sylvie GAZEAU, élève du C.N.S.M. (professeur Pierre DOUKAN) vient de remporter le 3e prix au 8e Concours International de Montréal.

Le palmarès qui comporte 9 prix débute ainsi :

1er Prix : Ruben AGARONIAN (U.R.S.S.).

2e Prix : Michaël BEZBERHNY (U.R.S.S.).

3e Prix : Sylvie GAZEAU (France).

ECHANGES FRANCO-QUEBECOIS

par Christiane LAULANIE

Professeur d'Education Musicale
au Lycée Honoré d'Urfé, Saint-Etienne

Peut-être avez-vous remarqué en janvier 1970, une circulaire destinée aux professeurs des disciplines artistiques. Délicate et rare attention pour nos enseignements si peu encouragés d'habitude. Idée nouvelle curieuse et intéressante à la fois que celle d'un échange d'enseignants entre la France et le Québec. Certes, par des lectures, nous savons parfois dans quel esprit nos collègues étrangers font découvrir à leurs élèves l'art d'Euterpe. Tout cela peut être enrichissant, mais cette découverte reste souvent purement littéraire. Enfin, il nous était donné la possibilité d'aller découvrir et vivre à la fois, une expérience d'enseignement dans un pays francophone de civilisation nord-américaine. Malgré quelques difficultés matérielles, cette année d'enseignement un peu différent paraît, à maints égards, être bénéfique et sans vouloir généraliser les remarques que je ferai, j'aimerais vous associer un peu à ma découverte de La Belle Province, puisque c'est ainsi que l'on nomme le Québec.

Les échanges franco-québécois d'enseignants ont débuté en septembre 1969. Soixante instituteurs et professeurs français ont eu la chance d'y partir, envoyés en grande majorité dans les centres les plus importants du Québec. Expérience certainement concluante puisque les deux gouvernements avaient décidé d'en augmenter le nombre — porté à deux cent cinquante enseignants de chaque pays pour l'année scolaire 1970-71. La plus grande partie était constituée par des instituteurs auxquels ont été adjoints comme seuls représentants de l'enseignement secondaire cinq professeurs d'art plastique et trois d'éducation musicale. Il est regrettable que nous ayons été si peu nombreux à essayer très modestement de représenter notre pays, et à voir un enseignement assez différent quant à sa formulation. Etait-ce la limite d'âge de trente ans (encore que celle-ci n'ait pas toujours été respectée) ou une autre raison ? Je ne sais. L'échange devait avoir lieu pour une année complète avec la certitude de retrouver le même poste si on le désirait. Une indemnité versée par les gouvernements de France et du Québec constituait un complément indispensable à notre traitement français, le coût de la vie au Canada étant beaucoup plus élevé que chez nous.

Je négligerai volontairement l'aspect matériel de ces échanges car ce n'est pas l'essentiel de mon propos (encore qu'il y aurait beaucoup à préciser). Je préfère vous indiquer assez succinctement le déroulement normal de la scolarité dans la province francophone du Canada.

Après six années passées dans l'enseignement primaire, l'élève est admis au cours secondaire où il restera cinq ans. Il passera un examen en secondaire IV et un en secondaire V (examens de l'école et examens du Ministère) puis il poursuivra ses études au niveau collégial pendant deux ans avant de continuer, s'il le désire, à l'Université.

Au niveau de l'élémentaire, l'enseignement musical est dispensé, suivant les écoles, de façon plus ou moins progressive et enrichissante et il n'a pas, je crois, de caractère obligatoire. Au niveau de l'enseignement secondaire, les élèves — que l'on nomme toujours « étudiants » et qui sont un peu plus âgés que les jeunes Français entrant en 6[e] (puisque l'enseignement primaire comporte une année de plus) ont donc presque tout à apprendre des rudiments de solfège. Les problèmes sont donc identiques au départ mais l'enseignement musical — dont les structures actuelles ne doivent dater que de cinq ans environ au Québec — est dispensé d'une façon différente, avec une participatioon instrumentale obligatoire et des horaires différents.

Actuellement, et d'après un texte du Ministère de l'Education du Québec, au niveau secondaire, l'enseignement des travaux manuels, des arts plastiques et de la musique est obligatoire pendant une année complète et ceci, soit en secondaire I soit en secondaire II (classes d'âge équivalant à 5[e] et 4[e] en France). Il doit y avoir cinq cours de cinquante cinq minutes, soit par semaine (au Canada, les cours se dispensent six heures par jour soit du lundi matin au vendredi soir, sans interruption), soit par cycle de six jours (*) pour les travaux manuels. Cinq heures par semaine ou par cycle (*) de six jours sont également accordées pour les arts plastiques et la musique (les deux disciplines étant considérées ensemble et non séparément pour cet horaire). Suivant les établissements et les vœux des professeurs d'art plastique et de musique, il y a des arrangements internes et des interprétations de ce texte officiel. Parfois le professeur voit ses élèves trois fois par cycle pendant toute l'année. C'était le cas d'une de mes collègues française qui a participé à cet échange et enseignait dans la banlieue de Montréal. Dans certaines écoles, il n'y a que deux heures de musique par cycle. Ou encore — et c'était le cas de l'école secondaire dans laquelle j'enseignais à Québec, les élèves suivent pendant un semestre le cours de musique à raison de cinq heures par cycle

(de six jours) puis, tout le semestre suivant, un cours d'art plastique cependant qu'un groupe nouveau arrive pour suivre également le cours de musique (toujours à raison de cinq heures par cycle de six jours).

Après cette année obligatoire pour tous les élèves de secondaire I et II chacune des trois branches (travaux manuels, arts plastiques, musique) devient optionnelle mais il est obligatoire que chaque élève choisisse l'une d'entre elles. L'enseignement est toujours dispensé à raison de cinq heures par semaine ou par cycle.

Ce système, assez nouveau dans la province du Québec, s'améliorera certainement dans les années à venir car un effort est entrepris au niveau de l'enseignement primaire où les disciplines artistiques doivent maintenant être enseignées, ce qui permet d'espérer une élévation du niveau dans l'enseignement secondaire. Mais le problème majeur actuellement semble celui du recrutement— en nombre insuffisant encore — de professeurs qualifiés pour ces disciplines.

Dans le programme d'études des écoles secondaires « Arts et éducation musicale » (édité par le gouvernement du Québec - Ministère de l'Education), et publié en septembre 1969, les objectifs sont indiqués assez longuement et je me permets de les transcrire :

Objectifs du programme

On cherche l'assimilation réelle du matériel musical et non pas l'accumulation des connaissances. Une grande importance est donnée à la création musicale, à l'improvisation individuelle et collective utilisant le chant et des instruments. De cette manière, on fait davantage appel à l'imagination, au goût, au sens artistique, au jugement esthétique.

L'élève doit :

1. Connaître et reconnaître la relation entre le son, la lecture et l'écriture musicale.
2. Savoir lire et écrire la musique, chanter et jouer à première vue.
3. Avoir maîtrisé un ou plusieurs instruments de musique (flûte à bec, violon, xylophone, guitare, trompette, piano, etc...).
4. Avoir développé au maximum sa voix et être capable de s'en servir.
5. Savoir participer à la musique collective en tenant sa partie dans un chant et avec un ou plusieurs instruments (chorale, orchestre, musique de chambre, etc...).
6. Connaître les rudiments de la structure musicale ainsi que les formes et les langages musicaux.
7. Connaître un répertoire musical intéressant.
8. Pouvoir continuer à faire des expériences musicales par lui-même.
9. Pouvoir créer des improvisations rythmiques et sonores.
10. Avoir le goût, le désir et l'habitude de faire de la musique.

Fin de citation.

Après une année obligatoire, avec des groupes chargés et non dédoublés (32 à 35 élèves environ), même avec un nombre d'heures d'enseignement très supérieur à celui que nous avons en France, je ne pense pas que le professeur puisse affirmer la réussite de tous les objectifs car ils sont nombreux, mais je crois en toute sincérité que les élèves, d'une façon générale, auront appris avec plus de plaisir. Ayant plus souvent un cours, ils s'y intéressent plus et oublient moins. Les rapports entre les élèves et les professeurs se trouvent simplifiés. Une meilleure connaissance réciproque est déjà un aspect positif pour un enseignement. Il semble aussi que toutes les écoles secondaires disposent de locaux appropriés, avec un matériel en bon état ou susceptible de l'être rapidement (piano accordé, électrophone, magnétophone). Seules les discothèques en général très fournies pour certaines périodes d'histoire de la musique, sont d'une pauvreté rare pour d'autres : le XVIIIe siècle est souvent très bien représenté, le XXe siècle un peu moins et le XIXe siècle très peu...

Tous les livres de solfège (presque exclusivement des éditions françaises) sont prêtés en cours mais ne peuvent être emportés. Les avantages seraient-ils supérieurs aux inconvénients ?

Beaucoup d'établissements scolaires disposent également de flûtes à bec, xylophones, vibraphones, instruments de percussion, qui sont également à la disposition des élèves pendant les cours.

La pratique d'instruments assez simples semble généralisée au niveau obligatoire de secondaire I. A celui d'option et suivant les écoles, les élèves peuvent apprendre un instrument à vent (beaucoup choisissent la trompette, le saxophone, la clarinette, le trombone...) ou à cordes (le plus souvent la guitare classique, parfois le violon). Il n'y a pas de généralités pour le prêt ou l'achat d'un instrument, qu'il s'agisse d'une guitare ou d'une flûte à bec. Cela dépend du budget octroyé chaque année par les Commissions scolaires (équivalentes à nos Académies, à maints égards) aux différents établissements.

Les difficultés matérielles étant aplanies, l'étude du programme en est facilitée. Pour le niveau obligatoire, il est sensiblement identique à celui des classes de 6e et 5e en France avec l'apprentissage de la lecture et d'un instrument, la pratique du chant, des exercices de reconnaissances auditives ainsi que l'étude de quelques pièces enregistrées. Mais il semble en fait que beaucoup d'enseignants du Québec négligent la pratique collective du chant pour s'intéresser plus à l'étude de la flûte à bec et aux auditions de disques. Au début de l'année, les élèves ont eu quelques difficultés à admettre que le chant fasse partie de la musique... Cela n'a d'ailleurs pas duré longtemps ! Leur enthousiasme a été plus grand lorsqu'il s'est agi de souffler dans une flûte à bec. Malgré les difficultés d'apprentissage de cet instrument avec des groupes nombreux, la progression tant instrumentale que de lecture solfégique, m'a paru intéressante chez ces adolescents (la méthode employée dans mon école était celle du cantilège de Dehan et Grindel). L'association de la lecture et de la pratique instrumentale donnait un intérêt plus vif même pour des textes faciles et je me suis rendue compte que c'était très certainement une façon plus agréable et plus profitable pour apprendre les principaux éléments de la lecture musicale. Il a, bien sûr, fallu supporter un certain nombre d'erreurs et de fausses notes mais qui oserait prétendre n'en avoir jamais fait en apprenant un instrument plus « noble » ?

Au niveau d'option, les élèves arrivent au cours en ayant sensiblement acquis les connaissances de base de nos élèves français à la fin de la classe de 5e. Suivant les établissements scolaires, on compte de 30 à 25 % des élèves de secondaire III qui poursuivent leurs études musicales à raison de cinq heures par semaine ou par cycle.

Ils étudient un instrument différent de celui appris dans le cycle obligatoire et continuent leurs découvertes en lecture, théorie, exercices d'audition. Le programme est assez vaste et si les élèves pouvaient réellement suivre ce cours trois ou quatre ans, le niveau final serait bon — mais la réalité semble un peu moins belle. Pour des raisons budgétaires (il y en a même dans les pays riches...), les classes doivent toujours avoir un effectif de 30 à 35 élèves en moyenne. On regroupe souvent des élèves de niveau différent (secondaire II et secondaire IV) pour former des groupes complets. Il n'est pas rare non plus — pour des raisons que j'ai mal comprises, d'interrompre l'étude de telle matière pendant une année scolaire. Cela ne permet donc pas un travail très valable et très continu.

Deux examens du Ministère sont prévus à la fin de la classe de secondaire IV et à la fin de celle de secondaire V. Des programmes fixent chaque année le contenu des connaissances à acquérir et une liste d'œuvres musicales choisies dans toute l'histoire de la musique. Les questionnaires sont établis dans un esprit différent de ceux de nos examens français. Il n'y a jamais à formuler un texte pour répondre mais toujours à cocher dans une liste. Ce système appelé « examen objectif » est d'ailleurs généralisé dans toutes les disciplines. A certains égards, cela peut paraître facile, mais en fait, il n'en est rien. Les examens de musique se passent dans des locaux appropriés. L'élève se trouve en face de plusieurs feuilles imprimées, écoute attentivement une bande magnétique sur laquelle sont reproduits le texte écrit et les exemples musicaux. Il doit pouvoir indiquer très rapidement la réponse (à cocher dans une case appropriée). On pourrait évidemment discuter la valeur de ce type d'examen, mais il n'en reste pas moins vrai que les questions sont d'un niveau assez difficile pour la partie théorique et historique. L'élève doit également exécuter un morceau sur l'instrument étudié à l'école et pouvoir lire à première vue un texte inédit.

Horaires, méthodes, financement, esprit dans lequel travaillent élèves et professeurs d'éducation musicale sont donc très différents. Cette confrontation de deux types d'enseignement a été intéressante à établir et à vivre, dans un cadre géographique et climatologique bien peu semblable à celui de la France, avec des élèves francophones et de civilisation nord-américaine. Vouloir établir des comparaisons est peut-être assez vain, mais je pense que, dans sa conception actuelle, l'enseignement musical au Québec veut tenter de redonner aux jeunes le goût de la pratique instrumentale individuelle et collective. Cet aspect est particulièrement intéressant même si la réalisation n'est pas toujours excellente. Le but d'un enseignement musical de groupe est-il d'éduquer intellectuellement une sensibilité, de former des instrumentistes amateurs ? Ou bien en essayant de concilier ces deux aspects, faut-il, en fin de compte, comme le disait Debussy : « N'écouter les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde... »

*** Conception de l'emploi du temps d'un cycle de 6 jours par exemple**

	Jour 1	Jour 2	Jour 3	Jour 4	Jour 5	Jour 6
1re heure	A	G	F	E	D	C
2e heure	B	A	G	F	E	D
3e heure	C	B	A	G	F	E
4e heure	D	C	B	A	G	F
5e heure	E	D	C	B	A	G
6e heure	F	E	D	C	B	réunions des professeurs

— Les élèves doivent suivre l'enseignement de 7 disciplines (A - B - C - D - E - F - G).

— La première semaine de cours, le jour 1 est le lundi (si les cours commencent un lundi), la semaine suivante le jour 1, le mardi, etc.

— Avantage : l'heure du cours varie chaque jour. Si A représente la musique, le jour 1, le cours a lieu en première heure, le jour 3 en dernière heure le matin, etc... On évite un peu le problème des cours mal placés dans l'emploi du temps.

— Inconvénient : un emploi du temps « à trois » pour le professeur, mais au Canada, la présence est obligatoire pour les professeurs — qu'ils aient cours ou non — tous les jours trois heures le matin, trois heures l'après-midi. Ajoutons que la fonction enseignante est dans ce pays très bien rémunérée, avantage non négligeable.

— Un calendrier scolaire indiquant le numéro du jour de cours est donné à tous les élèves et aux professeurs. C'est utile !...

La brutale et douloureuse disparition de notre collaborateur et ami Jacques NAHOUM, il y a quelques mois est survenue en pleine publication de sa pertinente et remarquable étude des quatuors de Beethoven.

Cette publication n'était pas achevée ; nous la reprenons aujourd'hui, ce qui nous engagera tous à rendre un nouvel hommage à la mémoire de notre ami.

BEETHOVEN : LE XIII[e] QUATUOR A CORDES [1]

Le vrai final : la Grande Fugue en Si bémol Majeur ou l'Esprit et la Lettre

par Jacques NAHOUM

Il ne fait plus absolument aucun doute que la Grande Fugue est, dans l'esprit de Beethoven, le véritable final du treiznème quatuor.

Le final que Beethoven composa après coup pour obéir à son éditeur et aux vœux de nombreux interprètes ne correspond pas du tout à l'esprit de la Cavatine qui le précède : « Organiquement l'écart est trop grand — presque intolérable — après la Cavatine. Et historiquement il n'y a aucun doute : Beethoven avait conçu expressément pour final à son quatuor la Grande Fugue, à présent classée comme opus 133 ; c'est sous cette forme que le quatuor a été exécuté, pour la première fois, le 21 mars 1826, par Schuppanzig. Et quand, après l'audition, se manifestèrent les résistances du public à ce prodigieux morceau, et que l'éditeur Artaria entreprit de persuader Beethoven de détacher la fugue, comme une œuvre à part, qu'il publierait pour piano à quatre mains, — et d'écrire un autre final —, Beethoven eut beaucoup de peine à s'y décider. » (R. Rolland, Les derniers quatuors, Editions de Sablier, pp. 198-199). A la première audition, les deuxième et quatrième mouvements seuls avaient été bissés, ce à quoi répondit Beethoven : « Oh ! les bœufs, les ânes ! oui, oui, ces friandises ! Ils se les font servir encore une fois ! Pourquoi pas plutôt la Fugue ? Elle seule aurait dû être recommencée » — donc, « la double fugue » est consubstantielle au quatuor op. 130. L'en amputer, c'est le mutiler. — Que son exécution en fin de quatuor offre des difficultés pratiques, c'est une autre affaire, à discuter. Mais qu'elle ait été conçue pour le quatuor, — et pour cette place — est hors de discussion » (op. cit. p. 199). — Beethoven a conçu cette Grande Fugue au même moment que le thème d'introduction du quinzième quatuor en la mineur opus 132.

« Les travaux ont été longs et remontent avant même la composition du treizième quatuor. » Grand nombre de cahiers d'Esquisses, où des idées très riches arrivent en foule (op. cit. pp. 200-202).

« Vincent d'Indy dit, à bon droit, que cette Grande Fugue est une puissante combinaison de la forme fugue avec celle de la haute variation. » Le génie de Beethoven, en ces années, s'épanouit en variations. Le vieil arbre se couvre de fleurs. » (op. cit. p. 200).

« Quel est le sens intime de cette **double fugue,** en **finale** du Quatuor ? Sans aucun doute, il est de **Kraft und Sieg :** « Force et victoire. » Elle tranche sur les ombres et lumières finement mêlées des cinq morceaux précédents, cette belle journée d'automne, douce et incertaine, par l'éclat soudain, presque brutal, de son soleil, l'intensité des FF, des SF, à laquelle elle se maintient pendant des pages, avec un triomphe implacable, et qui est une des causes de la difficulté pour l'auditeur de la suivre sans fatigue. Cette irruption de puissance brute ! On n'y est plus habitué, il est devenu rare de la rencontrer, à ce degré et avec cette continuité, chez le Beethoven apaisé ou résigné de cet âge. Les impérieux accords à l'unisson, qui ouvrent l'œuvre, et qui reprennent en plein jour le ténébreux motif chuchoté au début du quatuor en la mineur, en **élargissant l'intervalle** ascendant de sixte en septième diminuée, et marquant le pas, par quatre sforzando, au lieu de laisser retomber le motif dans l'ombre, l'achèvent, sur un trille vigoureux, dans la lumière. Beethoven a inscrit, au-dessus de la première mesure : **« Overtura »** (op. cit. p. 202).

Tentons maintenant d'analyser **la lettre... et l'esprit** de cet extraordinaire morceau d'une seule coulée.

« La fugue liée à la grande variation amplificatrice... » C'est parfaitement exact et nous le montrerons. Cherchons le matériau de cette œuvre : il est réduit : le thème du

---

(1) Voir « l'E.M. » n°s 181 et 183, octobre et décembre 1971.

« Souci » d'abord, si longuement étudié dans notre précédent article. Début en sol majeur (Overtura, Allegro) plus un développement rythmique sur le même thème, développement qui sera utilisé longuement dans un autre épisode. Unisson des quatre cordes Sol majeur, Do majeur **(ex. 1 et 2),** puis on passe en Fa majeur sur le thème du Souci en noires, violon 1 et violoncelle, contrapointé par un magnifique thème de douceur **(Ex. 3)** en doubles croches entre alto, violon 2 et violon 1. Grand point d'arrêt avant l'Allegro en Si bémol majeur. On remarquera les tonalités éloignées de l'Overtura où chaque tonique est prise comme dominante du ton suivant : Sol, Do, Fa vers Si bémol majeur pour **mettre en valeur la tonique Si bémol,** procédé courant chez Beethoven (cf. Quatrième Symphonie, et 9e quatuor à cordes au début). C'est un grand portique coupé de cinq points d'arrêt. Beethoven recule dans le Meno mosso e moderato, pour mieux sauter, par contraste, avec la fugue elle-même marquée **FUGA** (mesure 30).

1) L'ESPRIT DE LA GRANDE VARIATION

Avant d'analyser la fugue elle-même, assistons à la transformation des thèmes principaux et tout d'abord le thème du « Souci ».

1. Original en Sol **(ex. 1)** FF avec SF.

2. Le même thème en Sol mais le rythme est à 6/8 avec le fameux rythme ïambique qui présage un développement ultérieur **(ex. 2).**

3. A 2/4 en Fa **(ex. 4).**

4. En Si bémol majeur avec deux croches liées (c'est l'oreille intérieure de Beethoven qui lui dicte une pareille écriture). Ce thème servira de contre-sujet au thème principal, thème de la Force et de la Puissance. On peut aussi considérer ces deux thèmes comme deux sujets principaux **(ex. 1 bis).**

5. Nouvelle transformation du thème **1** en doubles croches Meno mosso e moderato **(ex. 5).**

6. Même thème en doubles croches mais **renversé** **(ex. 6)** pianissimo et mystérieux.

7. **(ex. 7)** FF en Si bémol majeur, le même que l'**(ex. 2)** mais en Si bémol thème affirmatif et péremptoire, mes. 233-234.

8. En La bémol majeur **(ex. 8)** et **(ex. 9) :** le thème **8** comme le thème **1** mais en La bémol à 6/8 contrepointé par le thème **2** renversé et écourté entre violoncelle et violon 2 (début de la quatrième partie).

9. **(ex. 10)** ; fragment du sujet **1** **(ex. 1)** inversé et changé de rythme au violon 1 (FF).

On verra le thème **10** ressembler au thème **1** un peu plus loin au violoncelle (mesures 446 à 451 **(ex. 10 bis)**.

10. **(ex. 11)** en valeurs longues, accentué et martelé FF en sens original et renversé, tronqué à la fin : mesures 453 à 463 (début de la sixième partie).

11. **(ex. 12)** même thème que l'**(ex. 3)** avec son renversement simultané, plus un thème en doubles croches (CSI) plus de grands sauts d'octaves : transformatioon du sujet 1 à grandes enjambées (septième partie, mesures 493 et suivantes (violon 1 et alto).

12. **(ex. 13)**, même thème que le thème **1** mais agrandi, élargie à sa fin : esprit de lutte pénible (violon 1) d'effort insurmontable.

2) TRANSFORMATIONS DU SUJET PRINCIPAL DE LA PREMIÈRE FUGUE

1. **(ex 14)**, p. 2, mes. 30 à 35. C'est le fameux thème à grandes enjambées de dixièmes faisant penser au début

de la sonate pour piano N° 29 opus 106. C'est le thème de force et de victoire dont nous avons déjà parlé. C'est le thème qui finira par vaincre la tendresse du thème en doubles croches et l'angoisse du thème du « Souci ». C'est en quelque sorte le thème de la victoire sur soi-même. C'est Romain Rolland qui a raison, sans aucun doute possible.





2. **(ex. 15),** mes. 62 à 67. Accompagnant le thème précédent et de même esprit ; mais en triolets de croches.

3. **(ex. 16),** p. 9 mes. 111 à 114 ; autre thème » accompagnant toujours le thème **14** avec le rythme caractéristique « alla Bach » croche deux doubles croches.

4. **(ex. 17),** p. 24, mes. 463 à 471. A la fin de la sixième partie transformation du thème **14** faisant penser à la 9e Symphonie (finale avec chœurs).

5. **(ex. 18),** mes. 493 et suivantes. On assiste ici à l'audition des trois thèmes ensemble : le Sphinx, la tendresse (doubles croches), et enfin les grands sauts qui passent de la dixième à la double octave au violoncelle puis à l'alto.

6. **(ex. 19),** c'est la fin victorieuse avec seul le rythme à 6/8 changé par rapport au thème initial **N° 14.**

3) TRANSFORMATIONS DU THEME DE LA TENDRESSE IMPLORANTE

On verra les transformations de ce thème p. 2, 13 et 25 de la partition de poche Boosey and Hawkes, c'est-à-dire au début, au milieu et à la fin, ce qui est très calculé de la part de Beethoven, comme un hâvre de paix au milieu d'une tourmente qui tourne à la victoire.

II) ANALYSE DE LA FUGUE

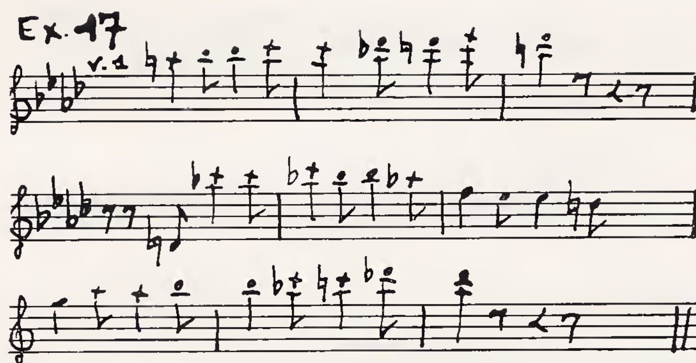
1. - Analyse tonale

On regardera avec profit la courbe tonale de cette œuvre, qui se passe de tout commentaire si ce n'est la cons-



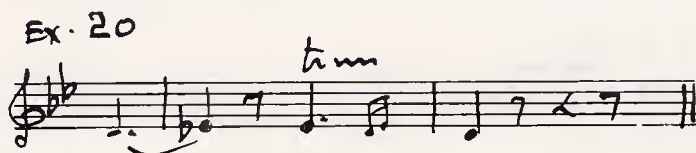












tante du ton de Si bémol majeur au début, au milieu et à la fin. Le principe d'unité tonale est applicable à cette œuvre comme à toutes les autres de Beethoven.

2. - Analyse détaillée

a) Introduction : voir précédemment. Sens général : exposé de toutes les idées ; changement fréquent de tonalités pour arriver dans le ton de l'œuvre, en Si bémol majeur. Esprit : reculer (pp) pour mieux sauter au FF de la « FUGA ».

b) Articulation des diverses « parties » de cette œuvre en huit parties avec introduction-Overtura) et coda (Allegro molto e con brio).

INTRODUCTION	Overtura	mes.	1	à	29		0
	Fuga exp.	»	30	à	49	19	
PARTIE N° 1		»	49	à	158	109	1
» N° 2		»	159	à	232	73	2
» N° 3		»	233	à	272	39	3
» N° 4		»	273	à	413	140	4
» N° 5		»	414	à	452	38	5
» N° 6		»	453	à	492	39	6
» N° 7		»	493	à	532	39	7
» N° 8		»	533	à	656	123	8
CODA		»	657	à	741	84	Coda

Ressemblances des parties entre elles :

1 et 7

3 et 8

2 et 7 donc, 7 et 8 reprennent variées, les parties 1, 2 et 3.

3. - Analyse purement technique

PARTIE N° 1

Vraie fugue à deux sujets dont le second est le contre-sujet de l'autre et vice-versa (cf. les analyses de d'Indy).

Dans son ensemble, cette œuvre n'est pas une fugue au sens strict du mot ; le titre original de Beethoven est : « Grande Fugue tantôt libre, tantôt recherchée. » C'est en fait une fugue libre avec deux sujets principaux. Le premier sujet (Overtura) est donné en notes tenues d'abord et est répété cinq fois dans un rythme varié.

EXPOSITION

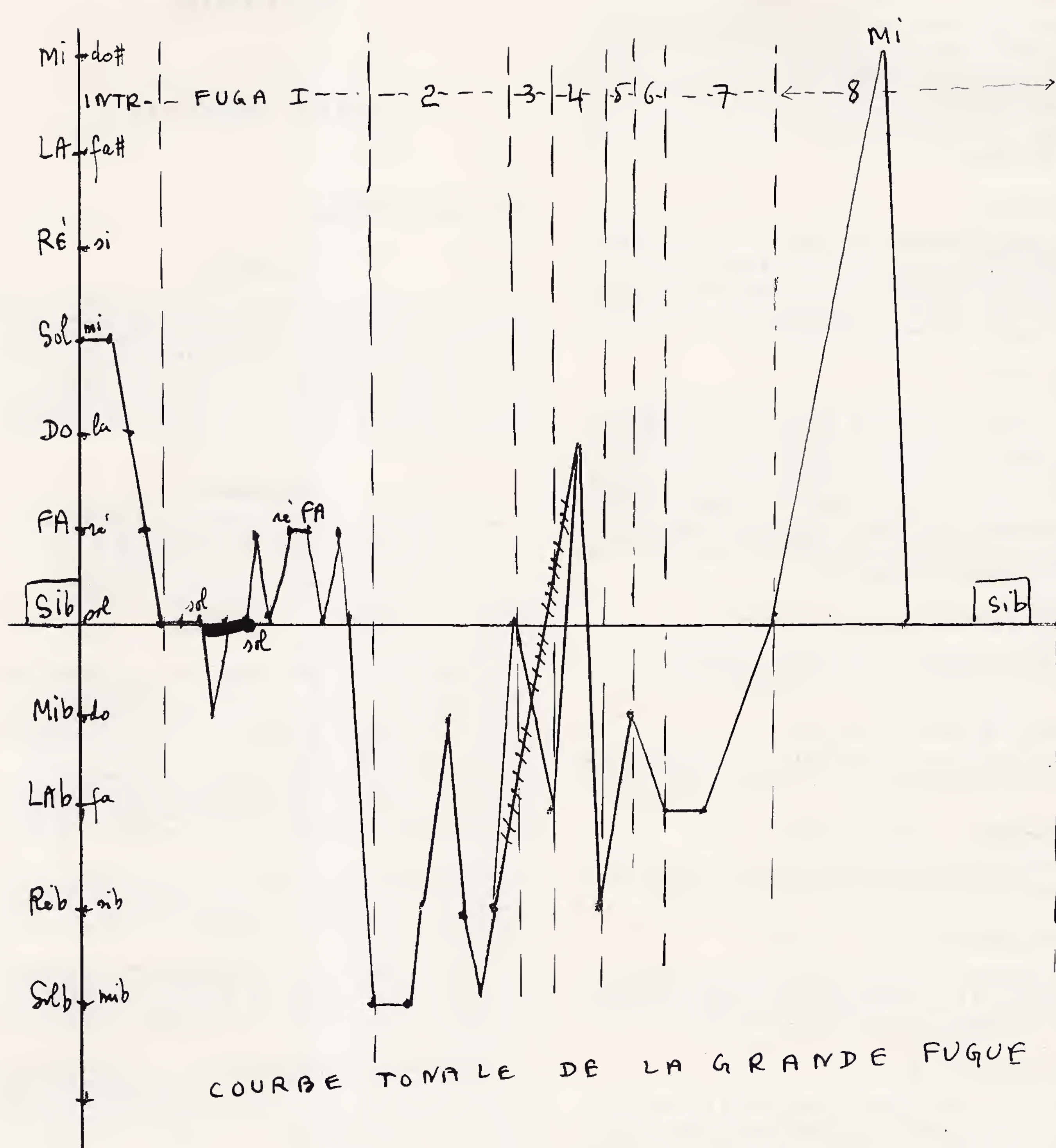
Mesures 30 à 46

Elle correspond strictement à la règle de la double fugue, les deux sujets entrant avec l'armure originale, la réponse étant donnée à la quatrième partie.

Premier sujet : première entrée de l'alto mesure 31 en Si bémol majeur, réponse au violoncelle mesure 35 en Fa majeur, seconde entrée au second violon mesure 40, réponse au violon 1. Second sujet : première entrée au violon 1, mes. 30 en Si bémol, réponse au violon 2 mesure 34, seconde entrée à l'alto mesure 38, réponse au violoncelle mesure 42.

Première partie

Le rythme du second sujet domine, et ce sont des entrées irrégulières des deux sujets à la quarte supérieure réexposition incomplète). Deuxième sujet : violon 1



mesure 49, violon 2 mesure 57, violoncelle mesure 61. Premier sujet : violoncelle mesure 50, alto mesure 58, violon 1 mesure 62. Le motif en triolets apparaît en **A** page 4. A la page 11, mesure III, il y a quelques mesures transformées en un rythme différent **(ex. N° 16).** A la page 11, le rythme dominant du deuxième sujet disparaît et une strette du premier sujet combinée avec le sujet 2 en triolets de croches conduit à la conclusion qui est de nouveau construite sur le rythme saccadé du sujet 2, jusqu'à la mesure 159.

Deuxième partie (mesures 159 à 232, page 13 et suivantes)

Le mouvement et l'armure de la clé sont changés : « Meno mosso e moderato » en Sol bémol majeur à 2/4. Cette partie s'ouvre par une variante du premier sujet

(ex. N° 5) et le motif de l'**(ex. 14)** est combiné avec le premier sujet (mesure 167 p. 13). Le second sujet est omis et le schéma fugue est presque abandonné, les motifs nouveaux provenant du contrepoint. Le premier sujet se présente en une strette entre violoncelle et violon 1 (mesures 193 à 199) ; le motif en doubles croches se développe dans des tonalités expressives qui concluent la section pianissimo.

Troisième partie

Mouvement, armature et mesure changent encore : « Allegro molto e con brio » en Si bémol majeur à 6/8. Le premier débute brusquement en un nouveau rythme et un libre contrepoint se développe avec un nouveau contre-sujet (**ex. 20** p. 16, mesures 237 à 239).

Quatrième partie

Elle présente les entrées du premier sujet (première moitié) combinées avec le contresujet **(ex. 20)** et une figure développée à partir de l'inversion du premier sujet et un fragment de celui-ci. Le premier sujet entre au violoncelle (mesure 273) auquel répond l'alto (mesure 280) ; il entre de nouveau au violon 2 (mesure 289) et réponse au violon 1 (mesure 296). A la mesure 350 page 20, le motif en triolets de croches réapparaît.

Cinquième partie (mesures 414 et sqq, p. 22)

Le second sujet entre, à nouveau combiné avec des fragments du premier sujet inversé **(ex. N° 10).**

Sixième partie (p. 24, mesure 453)

Le deuxième sujet est combiné avec une inversion du premier sujet (comparez avec le thème N° **10).**

Septième partie (p. 25, mesure 493)

Une réminiscence variée de la seconde partie avec une combinaison du premier sujet et de son inversion.

Huitième partie (p. 26, mesure 534)

Elle récapitule le début de la troisième partie mais assume bientôt le caractère d'une libre fantaisie, abandonnant quelquefois le travail contrapunctique.

Coda (mesures 657 à 741).

Le second sujet est joué FF, le motif en triolets de croches pp avec le grand intervalle caractéristique du premier sujet à l'alto. Le premier sujet suit dans un unisson des quatre instruments et le motif trillé lui succède. A la fin, les deux sujets se combinent (p. 31, mesure 717) pour nous mener à une très vigoureuse conclusion.

Le travail de l'analyste s'arrête là où commence le fameux sixième sens, à moins que ce ne soit le sixième sens qui gouverne idéalement le lourd travail de l'analyste.

(A suivre.)

ACADÉMIES

et

SOIRÉES MUSICALES

Concerts de Bretagne

CALENDRIER

Lundi 17 juillet à 21 h., Château de Combourg ; mardi 18 juillet à 21 h., Eglise de Saint-Quay-Portrieux ; mercredi 19 juillet à 21 h., Eglise d'Erquy ; jeudi 20 : Collégiale de Lamballe ; vendredi 21, St-Jean-du-Bailly-Lannion (Festival d'Orgue de Bretagne) ; Samedi 22 juillet à 21 h., Balnéum de Dinard ; dimanche 23 juillet à 21 h., Cathédrale de Vannes ; lundi 24 juillet à 21 h., Bain-de-Bretagne (Festival des Pays de Vilaine) ; mardi 25 juillet à 21 h., Eglise de Locronan ; mercredi 26 juillet à 21 h., Cathédrale de Quimper ; jeudi 27 juillet à 21 h., Basilique de Tréguier.

PROGRAMME

Marines de Franz Tournier ; 2e Symphonie d'Arthur Honneger ; 3e Concerto Brandebourgeois de Bach ; Concerto en ré mineur pour 2 violons de Bach ; 2e cooncerto Brandebourgeois de Bach.

Orchestre A.C.B. (Association des Concerts de Bretagne).

Chef : J. R. MEUNIER.

Solistes : Violoncellistes : Gisèle DESSAUX, Denise CARO. Trompettiste : Jean GARREC.

Renseignements et location : Association des Concerts de Bretagne, rue Henri-Servain, 22 - Saint-Brieuc - Tél. 33.24.33.

Mercredi 5 juillet, Théâtre de verdure : Duo pianos : Mireille Varjabédian et R. Phillips (Brahms, Milhaud, Poulenc, créations de Pierrette Mari et Roger Calmel) ; en 2e partie : Folklore occitan.

Vendredi 7 juillet, Cloître St Nazaire, orch. de Nice ORTF, Direct : Pol Mule : « Hommage à Darius Milhaud ». Œuvres du Maître et créations des commandes ORTF pour cet hommage. J. Bondon, E. Bull, A. Braga, Ch. Chaynes, R. Calmel, P. Hasquenoph, M. Kelkel, A. Tisné.

Samedi 8 juillet, Orch. de Nice, Direct. : P. Mule : Tancrède, opéra de Campra (extraits), avec : Yva Barthélémy (de l'opéra), Robert Geay (de l'opéra), la Chorale du Panthéon ; 2e partie : « Hommage à Yves Nat » par Jacqueline Emar ; Aubade d'André Ameller (création).

Dimanche 9 juillet à 11 h. : Messe télévisée en direct depuis le Cap d'Agde, avec la Chorale du Panthéon. A 21 h., Eglise de Villeneuve : Annie Jodry (violon) et Georges Delvallée (orgue), avec Monique Baudoin (sop.) et Pascale Gallet (mezzo). Musique française.

Mardi 11 juillet, Eglise de St Jacques : Concert de clôture avec : Rodrigue Milosi (violon), Charles Reneau (cello), Monique Baudoin et Anne Duparc (sop.), Pascale Gallet (mezzo), Michel Piquemal (bar), Elisabeth Saglier et Richard Phillips (pianos). Œuvres classiques et contemporaines de : J. Bondon, Ch. Chaynes et Roger Calmel.

Renseignements et location : Syndicat d'Initiative, allée Paul-Riquet, Béziers (34), tél. 28.44.57.

SOIREES MUSICALES au Château de Villevieille (près Sommières, Gard). Quatre Concerts les 10, 12, 17 et 20 août.

Programme : œuvres de Telemann, J.S. Bach, J.C. Bach, Mozart, Rameau, Vivaldi, Purcell, M. Locke, Pezel, Haendel, Dvorak, L. Milan, etc...

Interprètes : Ensemble baroque de Paris, Quintette de cuivres Ars Nova, Orchestre de Chambre Jean-François Paillard, Ensemble d'instruments anciens Ricercare de Zurich, etc...

Renseignements et locations : Château de Villevieille, tél. : 81.01.62.

« Sauver l'un des plus anciens témoignages de l'art roman dans le Gard. » Tel fut le but que se fixa le Comité pour la restauration de la Chapelle Saint-Julien-de-Montredon à Salinelles.

Grâce à l'amabilité et au complet désintéressement des propriétaires du Château de Villevieille et à l'aide efficace des Disques Erato, le Comité put dès 1970 organiser une première série de concerts. Le succès obtenu permit de commencer les travaux et d'attirer l'attention des pouvoirs publics sur une telle entreprise.

Il serait souhaitable que les troisièmes soirées musicales aident à poursuivre l'effort de tous jusqu'à la complète restauration de la Chapelle Saint-Julien-de-Montredon.

La Chapelle Saint-Julien et le Château de Villevieille sont situés aux environs immédiats de Sommières.

Cette charmante Cité médiévale, en bordure du Vidourle, permettra à l'amateur d'Art de découvrir tout à loisir de nombreux vestiges romans, gothiques et renaissances. Il pourra également profiter des frais ombrages des platanes centenaires et apprécier la saveur d'une bonne cuisine du terroir.

SIX CONCERTS DE CHANT GREGORIEN, en l'**Abbaye de Senanque** (Vaucluse), les 2, 5, 20, 21, 28 et 29 juillet 1972.

Programme : Le miracle des noces de Cana (drame grégorien), Le miracle de l'aveugle né (drame grégorien), Liturgie Yvan Koukouzel, etc...

Interprètes : Deller Consort, Chorale Yvan Koukouzel, Guildford Cathedral Choir.

Renseignements et locations : Abbaye de Senanque, 84 Gordes.

FESTIVAL DE MUSIQUE MEDIEVALE, Les Baux de Provence : les 22, 30 juillet, 5, 12 et 19 août 1972.

Programme : Musique médiévale catalane, Musique médiévale française et flamande, musique médiévale allemande à Nuremberg, musique médiévale anglaise, musique médiévale italienne.

Œuvres de : Machaut, Dufay, Carmina Burana, Dunstable, — Le Livre Vermeil de Montserrat, Manuscrit des Abbayes de Ripoli, Motets, Madrigaux, etc...

Interprètes : Ars Musicae de Barcelone, Deller Consort de Londres, Studio der frühen Musik de Munich, Ricercare de Zurich.

Renseignements et locations : Syndicat d'initiative, Les Baux de Provence, tél. 39.

ACADEMIE DE MUSIQUE ANGLAISE, Abbaye de Senanque (Vaucluse). 1re session : du 5 au 13 août 1972 ; **2e session :** du 18 au 26 août.

La Direction de cette Académie est assurée par Alfred Deller, lui-même dirigera les cours pour les voix, et la pratique instrumentale (luth, viole de gambe, flûtes à bec, musiques pour soli et ensemble, clavecin, musique pour soliste, réalisation de basse figurée) est confiée à Desmond Dupré, Harold Lester, René Clemencic.

Prix de session : F 100 (droit d'inscription). Séjour complet (cours + pension : F 550 (chambre individuelle), F 400 (chambre à plusieurs).

Renseignements et inscriptions : Deller Academy, 04 - St-Michel-de-Provence. Tél. 33 à St-Michel, par Manosque (92) 73 91 11.

A GOURDON

En toute dernière minute, nous apprenons que conjointement aux festivals de Sarlat (Dordogne) et de Saint-Céré (Lot), dont il est question en page 25/389, la séduisante GOURDON (Lot), vivra cet été son 1er Festival de Musique.

Nous n'en connaissons pas le programme détaillé, mais, nous savons que les noms de J.-F. Paillard et G. Czyffra y figurent.

Adressez-vous rapidement soit au S. I. ou à la mairie de : **46 - GOURDON (Lot).**

CAUCHARD

MUSIQUE

23, QUAI SAINT-MICHEL — PARIS-Ve

(Métro : SAINT-MICHEL)

Tél. : **ODE. 20-96**

Tout ce qui concerne la musique classique

en NEUF et en OCCASION

Ouvrages théoriques - Musique de chambre
Partitions de Poche - Ouvrages rares, etc...

ACHAT à DOMICILE de BIBLIOTHEQUES MUSICALES

Remise aux Professionnels et Ecoles de Musique

BIBLIOGRAPHIE

par Henri BARRAIL

Professeur au Conservatoire régional de Musique de Versailles

JEU DE FLUTES (PIERRE PAUBON - Editions Leduc) - 5 recueils. Il s'agit d'une collection de pièces adaptées, harmonisées et transcrites pour flûtes à bec.

1 — *Monodies du XIIIe au XVIe siècles : 1 flûte + tambourin ad lib.*

2 — *Autour de Bach : 2 flûtes soprano + 1 flûte alto : Bach, Telemann, Quantz, Haendel, Lœillet, Blavet...*

3 — 18 *chants populaires slaves pour 2 flûtes de même catégorie (mais écrits ici pour soprano) : Stanka Razine, Petrouchka, Kalinka, le Coucou... La mélodie passe de la 1re à la 2e partie afin de répartir équitablement l'attrait, et les difficultés.*

4 — *Avec Mozart, Schubert, Sor, Glück, Goldberg : 2 flûtes soprano + 1 flûte alto (3 pièces de Mozart extraites des pièces composées entre 5 et 6 ans, 3 études de Sor, gavotte de Glück. De Schubert : un moment musical, Impatience, et la Rose sauvage).*

5 — *Quelques romantiques : 2 soprano + 1 alto. (5 pièces de l'Album à la jeunesse de Schumann, 2 extraits des sonatines de Beethoven et 1 valse, 2 valses de Brahms, 1 mazurka de Chopin.)*

Les transcriptions sont bien faites. Presque toutes ces pièces vont du do grave au la aigu.

Voir et entendre : collection réalisée par J.M. Déhan et J. Grindel (Heugel éditeur).

Cette collection en est maintenant à son dix-huitème numéro. Elle s'adresse à tous ceux qui veulent voir clair dans une partition d'orchestre. Afin de simplifier la lecture, chaque partie instrumentale est écrite en notes réelles, en clé de sol, ou en clé de fa. Lorsqu'un instrument ne joue pas, la portée est effacée, d'où les espaces blancs qui aèrent la partition, et attirent l'œil sur les différentes entrées. Enfin chaque mesure est numérotée. Afin de faciliter la compréhension de l'œuvre, les auteurs de cette collection ont écrit pour chacune une introduction, des commentaires, et des notes au bas de chaque page qui portent sur la forme, le plan tonal, l'harmonie, l'orchestration, le caractère expressif. Cette collection doit intéresser d'abord les jeunes qui abordent pour la première fois une partition d'orchestre, et que pourrait rebuter à la fois la complexité d'une œuvre présentée selon les normes traditionnelles de la reproduction topographique, et les arcanes de la transposition. Des lecteurs plus avertis seront séduits par l'appareil critique.

Voici quelques idées ingénieuses que nous avons relevées sur certaines partitions :

— Prélude de l'Arlésienne (VE 3) : une réduction pour piano au bas de la partition d'orchestre.

— Petite musique de nuit (VE 2) : sur la même page on trouve l'exposition et la réexposition ce qui permet de les comparer.

— Concerto grosso op. 3 n° 8 de Vivaldi, couplé avec la transcription pour orgue de Bach.

Parmi les 18 numéros parus, signalons entre autres : le 2e mouvement du Concerto pour piano d'André Jolivet (VE 10), Fêtes de Debussy (VE 15), le 5e mouvement de la Symphonie fantastique de Berlioz (VE 17), et l'ouverture de la Grotte de Fingal de Mendelssohn (VE 18).

Poésie du solfège (E.J. Pendleton) : 35 pièces à 2 voix vocales ou instrumentales dont 13 canons en clé de sol, 15 F (Choudans éditeuur).

Voici un ouvrage qui intéressera tous les éducateurs désireux de pratiquer un enseignement actif, et de susciter chez leurs élèves le goût de la musique. Les mélodies sont simples, agréables, suggestives. Chaque pièce porte un titre : Coucou, Valse de la belle et de la bête, Danse slave. L'armure n'exède jamais une altération. Vingt pièces sont écrites dans une tonalité majeure, les autres sont de caractère modal.

On peut utiliser cet ouvrage comme solfège chanté à l'usage des débutants, ou bien faire jouer ces pièces sur les instruments Orff, ou encore à la flûte à bec (elles vont du do grave au mi aigu. Les solfèges traditionnels sont souvent, soit trop faciles, soit trop abstraits. Celui-ci a le grand avantage d'être attrayant, et de graduer les difficultés. L'auteur a extrait de ce recueil vingt pièces qu'il publie en deux volumes, mais en clé de sol et en clé de fa, sous le titre Poésie du piano. Les différences étant extrêmement minimes, on peut utiliser Poésie du Solfège comme livre d'initiation au piano, en jouant la main gauche à l'octave grave. L'élève peut ainsi travailler à la fois, ou parallèlement, le piano et le solfège.

L'ART LYRIQUE A VALENCE

En la belle et séduisante Valence (Drôme), fut représentée les 8 et 10 juin, la Tosca, de Puccini.

Dans quelles conditions et pourquoi, cet événement ?

L'agréable théâtre de la ville, bientôt trop petit et insuffisant, abrita ces deux manifestations. Grâce à une collaboration enthousiaste de divers groupements, tout fut mis en œuvre pour une réussite complète. Elle le fut. L'Opéra d'Avignon prêta ses décors, celui de Grenoble, son orchestre formé de quelques professionnels et d'amateurs venant du Conservatoire de Valence, son chœur lyrique dont Mmes Dorabella et Bagarre dirigent les études musicales. Pierre Filippi organise une mise en scène parfaite et Pierre Bégou, directeur du Conservatoire assuma la direction musicale du tout. Je n'aurai garde d'omettre une figuration vivante et heureuse des élèves de ce même conservatoire. Les acteurs, d'horizons différents : Opéra de Paris, Opéra de Liège, Opéra d'Avignon, de Marseille, Opéra-Comique de Paris, etc., formèrent un ensemble compact et homogène qui a servi fidèlement l'ouvrage de Puccini écrit, comme chacun sait, sur un livret de Luigi Illica et Giuseppe Giacosa, livret inspiré du drame atroce de Victorien Sardou. Si l'on en juge par les chroniques et les critiques qui jalonnèrent, depuis 1900, année de la création, l'œuvre, malgré ses insuffisances et, aussi, grâce à sa vitalité, et sa valeur de spectacle, connut un succès constant. Cette création, à Valence, fut respectée. Il est vrai que la distribution y contribua grandement. Les éclats dramatiques et farouches de la voix sonore et puissante de Michèle Herbé impressionnèrent vivement, on en oublia un jeu traduisant insuffisamment la passion amoureuse, vibrante et déchaînée de Tosca ; J.P. Laffage admirablement servi par sa prestance et une voix pénétrante, sut composer un chef de la police superbe, dur, féroce et roué. Quant à Serge Wilfart (Mario Cavaradossi) ténor à la voix bien timbrée, particulièrement dans l'aigu, il fut tout à fait à sa place dans son rôle de peintre, d'amant et de ténor de grand opéra. Je n'aurai garde non plus d'oublier Pierre Filippi (Angelotti), Paul Attias (Spoletta) et Colette Morateur (le pâtre) dont les rôles, pouvant paraître secondaires, furent remplis avec l'efficacité demandée par le drame. L'orchestre, dirigé par Pierre Bégou, sut venir à bout des multiples difficultés et embûches de la partition. Ceci, malgré une seule répétition avec le plateau. En somme, des représentations de très belle tenue. Elles font honneur à tous ceux ayant préparé, organisé et réalisé. Le public ne s'y trompa pas et manifesta sa satisfaction avec un enthousiasme souvent délirant.

L'avenir de Valence est prometteur et réserve de bien beaux moments.

Mais, maintenant, pourquoi cette entreprise et quels en sont donc les mobiles ?

Un homme jeune, Christian Chorier, avec lequel j'ai longuement conversé, est animé du feu sacré le plus pur. Il eut l'idée de faire revivre l'art lyrique et de ramener sur les chemins conduisant au théâtre, un public endormi trop souvent par les appâts d'une télévision distillant avec complaisance futilité et médiocrité. L'idée, belle et noble, trouva une oreille attentive auprès de la municipalité en la personne d'un conseiller municipal, Maître Balsan, délégué aux Affaires Culturelles. Une association fut créée, l'une des plus jeunes et des plus dynamiques : « Les Amis de l'Art lyrique. » Son but : la rénovation de l'art lyrique. Ce début fut symptomatique et porte en lui les germes du succès.

Critiquer le choix de la Tosca est sans doute chose aisée. Il se prêtait cependant à merveille à ce début. Et puis, seules des œuvres de ce genre, soit du spectacle, restent les meilleures pour acclimater le grand public et, peu à peu, l'amener aux grandes œuvres du répertoire.

Un regret, toutefois. A Valence, comme en beaucoup d'autres endroits, il y a, dans les établissements d'enseignement de tous niveaux, des activités musicales et chorales remarquables qui, hélas, restent intérieures aux établissements. Elles méritent plus cependant, beaucoup plus. La jeunesse est ardente, active, elle est capable des plus belles réalisations et d'affronter les choses les plus difficiles pourvu qu'elles soient belles.

Pourquoi laisser de côté tant de richesse ?

André MUSSON.

ERRATUM

N° 188, mai 1972

Page 23/311 : 1re col., 2e alinéa : lire **1863** au lieu de **1869.** Page 25/313 : 1re col., 2e alinéa, 7e ligne, lire **parle de** au lieu de **parle lui.** Page 25/313 : 1re col., 6e alinéa, 1re ligne : lire **peintre** au lieu de **peinte.**

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

XENAKIS : Manuscrit de "Polla ta dina"

(Page 13)

Cette page nous semble assez caractéristique de l'évolution de l'écriture musicale de notre époque. La notation diasthématique fut à l'origine liée à l'exécution vocale, les neumes constituant avant tout un procédé mnémonique. Cette page, bien que d'intérêt essentiellement instrumental, oppose deux groupes mélodiques : les vents et le chœur d'enfants sont statiques, horizontaux ; seuls comptent le timbre et la durée ; par contraste, les cordes font d'immenses glissandi qui s'entrecroisent (ici encore, la diasthématie est assez suggestive). Par souci de clarté, les portées sans musique sont supprimées, ce qui suppose un atelier d'architecte pour dessiner chaque page de la partition. On observe que les temps de la mesure à 4/4 sont marqués pour les cordes. La numérotation des mesures (90, 95, 100) est systématique. Toutes les indications de nuances et d'exécution instrumentale sont signalées avec une grande précision et répétées pour chaque pupitre. Voilà un graphisme manuscrit qui ne manque pas de beauté dans sa rigueur scientifique.

« POLLA TA DINA » fut créée au festival de Stuttgart en 1962. Les voix d'enfants psalmodient sur la même note le texte grec de « L'Hymne à l'Homme » extrait de l'Antigone de Sophocle.

Alain LIEUZE.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché B. N.

LES CHORALES SCOLAIRES DE BORDEAUX

La grande presse ne s'intéresse, ou veut ignorer les manifestations musicales créées et animées par les Professeurs d'Education Musicale des établissements dépendant de l'Education Nationale et ceci, malgré, bien souvent, de très grosses difficultés matérielles.

Il est heureux alors que notre Revue existe !

De plus en plus lue, elle ouvre toujours ses colonnes à ceux qui veulent bien lui transmettre leurs efforts et les résultats obtenus.

Cela est son devoir d'ailleurs car elle est la seule revue axée sur les problèmes de l'enseignement de la musique tant pour l'Education Nationale que pour les Affaires Culturelles.

Elle est donc heureuse de signaler qu'à Bordeaux, les 12 et 15 mai dernier, les chorales scolaires se sont réunies pour donner des concerts dont la tenue et la qualité ne peuvent obtenir qu'une adhésion unanime.

Le programme comportait :

La Cantate n° 30 Freue dich... de J.S. Bach,

La Damoiselle élue de Debussy.

L'ensemble choral réunissait les Ecoles Normales d'Instituteurs et d'Institutrices, le Lycée François Magendie, le Lycée Camille Jullian, dont les Professeurs sont respectivement M. Gérard Azen et Mmes Gardère, Boussagol et Azen.

A cet ensemble s'était joint les solistes et l'Orchestre symphonique de Bordeaux.

Jacques Pernod, directeur du Conservatoire et de l'Orchestre tenait la baguette.

Ce n'était d'ailleurs pas la première fois que ces chorales se manifestaient. Voici quelques éléments de leur répertoire : Wagner : Chœur des fileuses du Vaisseau fantôme - Haydn : Le Printemps des Saisons - J.M. Damase : l'Hymne à la jeunesse - Haendel : l'Alleluia du Messie - Saint-Saëns : la Marche héroïque - Mozart : Ave verum - J.S. Bach : Que ma joie demeure - Poulenc : Belle et ressemblante - O. de Lassus : Matona mia cara - Poulenc : Petites voix - G. Fauré : le Ruisseau, etc.

A. MUSSON.

CONNAISSANCE DE LA MUSIQUE

61, rue Paul-Machy — 59-ROSENDAEL

- **FICHES BIOGRAPHIQUES 1972-73**

Bach - Mozart - Haendel - Gluck - Chopin - Liszt - Franck - Ravel - Vivaldi -Haydn - POP - 50 autres titres disponibles.

- **FICHES HISTORIQUES du programme des classes de 6e - 5e - 4e - 3e**

- **MUSIJEUNES et RECUEILS de DEVOIRS 6e - 5e - 4e - 3e**

- **DIAPOSITIVES**

— les cordes - 24 diapos.
— les bois - 24 diapos.
— les cuivres - 24 diapos.
— les percussions - 24 diapos.
— Versailles et le siècle de Louis XIV. 72 Diapos.
— L'orgue (en souscription).

- **INSTRUMENTS Méthode ORFF**

- **Nouveauté**

CONCERTS A QUATRE - A TROIS - A DEUX
œuvres originales pour flûtes à bec

DOCUMENTATION GRATUITE sur simple demande (joindre 2 timbres à 0.50 F).

XIIIe SESSION INTERNATIONALE DE MUSIQUE DE SAINT-CÉRÉ (Lot)

Cette XIIIe Session Internationale de Musique de St Céré marquera un retour aux sources.

Ses animateurs ont décidé de « s'attaquer » à l'un des sommets de l'art choral : la **Messe en Si** de **J.-S. Bach** avec la participation de MICHEL CORBOZ, des solistes, de l'ensemble vocal et de l'ensemble instrumental de Lausanne, les sessionnaires formant le grand chœur de la messe.

Ce sera une des grandes manifestations artistiques organisées dans le cadre des fêtes du millénaire de St Géraud, fondateur d'Aurillac, et présidées par M. Georges Pompidou, Président de la République et le Cardinal Marty.

La messe en Si y sera chantée dans l'abbatiale, ainsi que dans les cathédrales de Condon et de Tulle.

Et puis, de cloîtres en châteaux (cette année, pour la première fois, dans celui de la Marquise de Pompadour en Corrèze), les participants (en moyenne 500 chaque été) qu'une même ferveur pour la musique et l'amitié aura réunis donneront une création mondiale de **DIDIER DENIS**, grand prix de Rome, dont le titre **« Obscur et Froncé comme un Œillet Violet »** est le premier vers d'un sonnet de Verlaine et Rimbaud. C'est une œuvre pour soliste, chœur et orchestre avec intermèdes chorégraphiques qui seront dansés par la jeune compagnie du THEATRE DU SILENCE.

Il y aura encore le **Pierrot lunaire** de **Schönberg** - des récitals d'orgue, de piano, de clavecin, des concerts de musique de chambre avec le QUINTETTE BAROQUE DE PARIS, etc..., on pourra enfin entendre pour la première fois en France la jeune cantatrice anglaise JENNIFER SMITH.

BACH, CHOPIN, SCHUMANN, LISZT au piano par Thierry de Bruhoff. — **LES CHEFS-D'ŒUVRE DE L'EPOQUE CLASSIQUE,** par l'Ensemble Instrumental de Lausanne, direction Jean-Pierre Moeckli. —**PRESTIGE DES INSTRUMENTS A VENT,** par l'Ensemble du Festival, direction François Drilhon. — **MUSIQUE DE CHAMBRE BAROQUE. — RECITAL D'ORGUE, DE PIANO ET DE CLAVECIN.**

Avec le concours de :

LA COMPAGNIE DE BALLET LE THEATRE DU SILENCE - L'ENSEMBLE VOCAL DE LAUSANNE, direction MICHEL CORBOZ - L'ENSEMBLE POLYPHONIQUE DE VERSAILLES, direction SIMONE ROGER - LE CHŒUR DOBRUDJANSKI ZVUTZI de Tolbuchin (Bulgarie), direction ZAHARY MEDNIKAROV - L'ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE LAUSANNE, direction Jean-Pierre MOECKLI - LE QUINTETTE BAROQUE DE PARIS - L'ENSEMBLE D'INSTRUMENTS A VENT DU FESTIVAL - THIERRY DE BRUNHOFF, piano - JORG-EWALD DAHLER, clavecin - Bernard LAGACE, HUBERT SCHOONBROODT, orgue - ILSE MATHIEU, ESTHER GARTNER, violon, MICHAEL KUHN, hautbois.

BERNADETTE VAL, DANIELLE BORST, JENNIFER SMITH, soprano - CLAUDINE FERRET, NICOLE ROSSIER, contralto - OLIVIER DUFOUR, FERNANDO SERAFIM, ténor - MICHEL BRODARD, PHILIPPE HUTTENLOCHER, basse.

Tout est déjà prêt à St-Céré pour accueillir du 31 juillet au 11 août les participants de la XIIIe Session Internationale de Musique.

Ils seront logés, comme d'habitude, dans les lycées et les institutions, à la maison de la culture ou en chambres individuelles, prendront en commun les repas au lycée et pourront confier leurs enfants au jardin d'enfants organisé comme une colonie de vacances.

L'« écot » a été fixé cette année à 320 F pour douze jours avec dégressif familial car les jeunes sont de plus en plus nombreux. Il y a aujourd'hui des choristes de 12 ans et des instrumentistes de 14 à 16 ans qui revêtent pour les concerts la tenue blanche et noire des sessionnaires et participent avec leurs parents à « cet été de la musique dans l'élan des cœurs » voulu par PIERRE HOST.

Demandez, rapidement, votre inscription à : Pierre Host, 3, rue Pauline, 94120 - Fontenay-sous-Bois.

Ligue française de l'enseignement - U.F.O.L.E.A.

STAGES DE SAINTES ET DE MOULINS

En liaison avec le premier Festival de musique ancienne de Saintes, aura lieu, du 4 au 14 juillet 1972, le regroupement national d'instructeurs de flûte à bec.

Du 7 au 14 juillet, la ville de Saintes organise son premier Festival de musique ancienne, une telle manifestation ne pouvait trouver cadre plus approprié que l'antique capitale de la Saintonge, riche d'un passé musical prestigieux qui recevra pour quelques soirs dans les églises romanes, cryptes, cloîtres et cours d'hôtels particuliers de la ville.

C'est dans ce contexte que, sous la conduite d'instructeurs hollandais, fonctionneront les ateliers de technique instrumentale et les cours d'interprétation de la musique ancienne, tous les instruments anciens (épinettes, cromrones, cornets, violes de gambe, guitares ou luths) seront les bienvenus.

Les stagiaires seront invités à toutes les manifestations du festival. Ils participeront à l'animation musicale de la ville et de la région. Le dernier concert du festival leur sera réservé.

Pour tous renseignements et inscriptions, s'adresser : **U.F.O.L.E.A., 3, rue Récamier - 75007 PARIS.**



Ligue française de l'enseignement - U.F.O.L.E.A. - Ateliers de formations d'animateurs, Moulins (Allier), du 3 au 10 septembre 1972).

Initiation aux méthodes actives. — S'adresse plus particulièrement aux instituteurs, même sans grandes connaissances théoriques, préparé dans le même esprit que le stage de Montchoisy (dont il peut représenter un niveau préparatoire). il offre une initiation aux méthodes actives et fera prendre conscience des possibilités offertes par certains procédés pédagogiques ainsi que des réalités psychologiques sur lesquelles doit être fondé un enseignement efficace dans l'optique des activités d'éveil et du tiers temps.

Formation d'animateurs de chant choral. — Conçu pour les instituteurs, animateurs de foyers de jeunes, professeurs que tentent les joies du chant collectif et qui ressentent la nécessité d'une rénovation..., plaisir de recréer de riches partitions du passé, mais aussi recherche d'interprétations variées des chants folkloriques et tentatives d'improvisation collective figureront au programme (la ligue de l'enseignement est habilitée par le ministère des affaires culturelles à décerner un diplôme de chef de chœur).

Danse et chorégraphie. — S'adresse aux enseignants de la danse voulant perfectionner leur technique personnelle et leur pédagogie de la pavane au jazz, danse et musique ne peuvent être dissociées, travail technique, mais aussi créations de chorégraphies, étude de partitions : des ateliers où l'expression corporelle, le rythme et la mélodie cohabiteront.

Marionnettes. — Sous la conduite d'un marionnettiste tchèque dont les spectacles font la joie des petits et des grands dans les villages les plus isolés, instituteurs et animateurs découvriront la clé d'un monde enchanté et un irrésistible appel à la création.

Pour tous renseignements et inscriptions, s'adresser à : **U.F.O.L.E.A., 3, rue Récamier, 75007 Paris.**

CONSERVATOIRES MUNICIPAUX DE LA VILLE DE PARIS

Œuvres imposées aux examens et concours
de mai et juin 1972

CLASSES D'ALTO

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).
Conseillé : l'Alto classique (Classens), volume A, N°2 : Andante, de A. Chevillard (Philippo).
Préparatoire I
— L'alto classique (Classens), volume A, n° 7 : Air de H. Purcell (Philippo).
Préparatoire II
— L'Alto classique (Classens), volume B, N° 6 : Menuet, de Mozart (Philippo).
Elémentaire I
— Trois Concertinos, N° 1 en Sol majeur, de H. Classens (Philippo).
Elémentaire II
— Vacances, de R. Roche (Philippo).
Moyen I
— Trois Concertinos, N°3 en La majeur, de H. Classens (Philippo).
Moyen II
a) Suite N° III (Violoncelle), de J.S. Bach (Ed. facult. - Ricordi, chez Eschig).
b) Sonate, de J. Chailley (Leduc).
IIe mouvement : Grave.
Supérieur
a) Suite N° V (Violoncelle), de J.S. Bach (Ed. facult. - Ricordi, chez Eschig).
1er accord de l'Allegro moderato à 3/8).
b) Diptyque (I : Larghetto et II : Allegro), de P. Lantier (Chapell).
Excellence
a) Sonate N° IV (Violon), de J.S. Bach (Ed.facult. - Ricordi, chez Eschig.
Ne faire que la première reprise.
b) Intensités, de M. Carles (Leduc).

A ces œuvres vient s'ajouter une étude au choix du Professeur, pour les Cours Préparatoires I et II, Elémentaires I et II, Moyens I et II.

CLASSES DE VIOLONCELLE

Débutants
— Nous jouons pour Maman, de A. Tansman (Eschig)
N° I : Elégie.
Préparatoire I
— Le Violoncelle classique (Brizard-Classens).
Vol. C, N° 6 : Passepied, de M.R. de la Lande (Philippo).
Préparatoire II
— Sicilienne, de G. Fauré (Hamelle).
Elémentaire I
— Deux pièces, de Marin Marais (L. Boulay) (Ed. Ouv.). 1) Muselle ; 2) Branle de village. Les 2 numéros sans reprises.
Elémentaire II
— Sarabande et Allemande, de J.B. Senaillé (Ch. Bartsch - Metropolis - Anvers - chez Eschig).
1re reprise et pas la seconde.
Moyen I
— Romance, de G. Fauré (Hamelle).
Moyen II
— Air et Burlesque de A. Szalowski (Rideau Rouge).
Supérieur
a) Nazaré, de P.M. Dubois (Rideau Rouge).
N°III : Le retour des Pêcheurs.
b) Courante de la Suite V en Ut mineur, de J.S. Bach (Ed. Facult. - Salabert).
Excellence
a) Adagio et Allegro, de R. Schumann (Durand).
b) Suite N° V en Ut mineur, de J.S. Bach (Ed. Facult - Salabert). Gavottes I et II, sans reprises, mais avec Da Capo.

A ces œuvres viennent s'ajouter une étude au choix du Professeur et une gamme et son arpège choisie par le Jury, dans les limites du Programme, ceci pour les Cous Préparatoires I et II, Elémentaires I et II, Moyens 1 et II.

CLASSES DE CONTREBASSE

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).
Préparatoire
— Sous la neige, de Depelsenaire (Philippo).
Elémentaire
— Danse finlandaise, de R. Calmel (Philippo).
Moyen I
— Sonate en Ut mineur (indiquée en D. minor) N° 1.766, de Corelli (I.M.C., chez Eschig).
III - Sarabande (ne faire que la 1re reprise).
IV - Gigue (sans reprises).
Moyen II
a) Pièce en Ut, de H. Busser (Leduc).
b) Les classiques de la Contrebasse
N° 2 : Courante de la 1re suite, de J.S. Bach (Leduc), pour pour violoncelle seul, sans reprises, sans accompagnement.
Supérieur
a) Air varié, de Cl. Pascal (Durand).
b) Les classiques de la Contrebasse
N° 3 : Sarabande de la 1re suite de J.S. Bach (Leduc), pour Violoncelle seul, sans accompagnement.
Excellence
a) Appassionato, de E. Damais (Eschig).
b) Les classiques de la Contrebasse.
N° 40 : Gigue de la IVe sonate, de J.S. Bach (Leduc), pour Violon seul, sans reprises, sans accompagnement.

A ces œuvres vient s'ajouter une étude au choix du Professeur pour les cours Préparatoire, Elémentaire, Moyen I et Moyen II.

CLASSES DE GUITARE

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).
Conseillé : Etude en La mineur (Dagosto), de F. Carulli (Chapell).
Préparatoire
— Tambourin Joli (Poujol N° 2001). Anonyme (Eschig).
Elémentaire I
— Quatre pièces (Guitare N° 46), de F. Caroso (Leduc).
N° 1 : Forza d'amore.
Elémentaire II
— Guitar Archives (Segovia) N° 124.
Préludes I à VI, de M. Ponce (Schott, chez Eschig).
a) N° III : Andante.
b) N° VI : Moderato expressivo.
Moyen I
— Suite en Mi mineur, de D. Buxtehude (Faber, chez Heugel).
a) Allemande (croche : 92).
b) Sarabande (croche : 72).
Moyen II
— Prélude de la Suite en Mi mineur de J.S. Bach (Ed. facult., Faber chez Heugel).
Supérieur
a) Guitar Archives (Segovia) N° 159.
Romanesca, de A. de Mudarra (Schott, chez Eschig).
b) Guitar Archives (Segovia) N° 102.
Fandanguillo, de J. Turina (Schott, chez Eschig).

Excellence
a) Tiento (rév. Yepes), de M. Ohana (Billaudot).
b) Suite N° 3 en La mineur, de J.S. Bach (Ed. facult. - Hofmeister, chez Echig).
Prélude, Allemande et Gigue.

A ces œuvres viennent s'ajouter une gamme choisie par le Jury dans les les limites du programme, et une étude au choix du Professeur, ceci pour tous les degrés, sauf Supérieur et Excellence.

CLASSES DE PIANO

Abréviations : ét : étude œ : œuvre cl : classique

Débutants
ét : Etudes progressives, Vol. 1, N° 66, p. 32, de A. Ferté, Schott (Gacher).
œ : What Mozart played and composed,
20 pièces pour piano, N° 5 : Menuet, de W.A. Mozart (Philippo).
Préparatoire I
ét : For children, Vol. 1, N° 10 : Children's dance de B. Bartok (Boosey-Hawkes).
œ : Fleurs de France, N° 8 : Volubilis du Béarn, de G. Tailleferre (Lemoine).
Préparatoire II
ét : 24 petites pièces Op. 39, N° 19 : Prélude, de D. Kabalevski (Chant du Monde).
œ : Album de la Jeunesse, N° 12 : Knecht Ruprecht, de R. Schumann (Ed. facult. - La Saint-Nicolas ou Le Moine bourru).
Elémentaire I
ét : 6 impressions fugitives, N° IV en Ré majeur, de G. Meunier (Philippo), p. 5, 3e 1., 2e mes., m.g. : Bécarre devant Do.
œ : 1er mouv. de la 19e sonate, op. 49, N° 1, de L. van Beethoven (Ed. facult.).
Elémentaire II
ét : Anthologie (Ferté), 3e cahier,
N° 1 : La Joyeuse, de J.Ph. Rameau, Schott (Gacher).
œ : La souris et l'éléphant, de Ch. Manen (Philippo).
Moyen I
ét. : 9e étude (1er vol.) m.g., Sol mj., 2/4, de J.B. Cramer (Ed. facul., - Durand).
cl : Clavecin bien tempéré, Vol. 2, Prélude 15, de J.S. Bach (Ed. facult. (Choudens).
œ : Mouvements perpétuels, de F.Poulenc (Chester - Eschig).
Moyen II
ét : A prole do Bébé (N° 1), N° 7 : Le Polichinelle, de Villa-Lobos (Eschig).
cl : N° 2 des Trois intermezzi, op. 117, de J. Brahms (Ed. facult. - Universal, chez Amphion).
œ : Jardins sous la pluie, de Cl. Debussy (Durand).
Supérieur
cl. : 3e Scherzo, op. 39, en Ut dièse mineur, de F. Chopin (Ed. facult. - Lemoine).
œ : Lucioles, op. 23, N° 2, de Fl. Schmitt (Hamelle).
Excellence
cl : 1er mouvement de la 32e Sonate, op. 111, de L. van Beethoven (Ed. facult.).
œ : 6e Nocturne, op. 63, en Ré bémol majeur, de G. Fauré (Hamelle).

A ces œuvres vient s'ajouter une gamme choisie par le Jury, dans les limites du programme de la classe, ceci pour tous les degrés, sauf Supérieur et Excellence.

CLASSES D'ORGUE

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).
Préparatoire I
— Œuvres complètes pour orgue (M. Dupré), de J.S. Bach (Bornemann).
Ve vol., N° XVIII, p. 91 : Fantasia con imitazione.
Seulement l'« Imitatio », p. 12.
Préparatoire II
a — (Dupré), VIIe vol., N° 14, p. 20, de J.S. Bach (Bornemann.
Choral : « Nous, Chrétiens, réjouissons-nous.
b — Chaconne ou Passacaille,
N° 12 de l'Œuvre d'orgue, de L. Couperin (Schola).
Elémentaire I
a — Anthologia pro organo (Peeters) (Schott - Gacher)
Vol. II, N° 32, p. 55 : Fugue en La, de B. Czernohorsky.
b — 8 pièces modales, N° 1 : mode de Ré, de J. Langlais (Philippo).
Elémentaire II
a — (Dupré), Ve vol., N° XII, Fuga (Sol mineur), de J.S. Bach (Bornemann).
b — 24 pélude liturgiques, de G. Litaize (Schola), 1re série, N° 6 : Andantino.
Moyen I
a — Chaconne, en Mi mineur, de D. Buxtehude (Ed. facult. - Ed. Nationale N° 5272 - chez Salabert).
dans : Passacailles, Chaconnes, Préludes et Fugues (rév. Tournemire).
b — Lamento, Tome III, N° VI, L'Œuvre d'orgue, de J. Alain (Leduc).
Moyen II
a — (Dupré), IIe vol., N° VI : Prélude et Fugue
Fugue seule, en La mineur, p. 41, de J.S. Bach (Bornemann),
b — Cantabile, de C. Franck (Durand).
Supérieur
a — (Dupré) 1er vol., N° VI : Prélude et Fugue.
La fugue, en Ré majeur, seule, p. 45, de J.S. Bach (Bornemann).
b — Dialogue sur les mixtures,
extraits de la Suite brève, de J. Langlais (Bornemann).
Excellence
a — (Dupré), IIIe vol., N° VI, p. 51 :
Toccata et Fugue (Dorienne), de J.S. Bach (Bornemann).
b — 3 Préludes et Fugues, N° 1 en Si majeur, de M. Dupré (Leduc).

A ces œuvres vient s'ajouter un contrôle de la technique décidé par le Jury, pour les cours Préparatoires I et III, Elémentaires I et II, Moyens I et II.

CLASSES DE HARPE

G.H. : Grande Harpe p.h. : petite harpe (jusqu'en élémentaire)

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).
Conseillé : G.H. et p.h. : Petite berceuse, de A. Hasselmans (Leduc).
Préparatoire
— G.H. : Feuillets d'Album, de H. Renié (Lemoine), N° 3 : L'Angelus.
p.h. : Trois petites pièces très faciles, de M. Grandjany (Leduc).
N° II : Nocturne.
Elémentaire
— G.H. : Deux petites pièces brèves, de M. Tournier (Eschig),
N° II : Offrande.
p.h. : 9 pezzi per arpa, N° 4 : Tanto zentil me mostri tua figura (Anonyme - Ricordi).
Moyen I
a) Pièces brèves contemporaines (G. Devos), 3e recueil, N° 6 : Accords, de R. Boutry (Rideau Rouge).
b) Etudes de moyenne difficulté, N° 2, de Pozzoli (Ricordi).
Moyen II
— Sonate (rév. Zabaleta), de Dussek (Schott, chez Eschig).
Supérieur
— Féerie (Prélude et danse), de M. Tournier (Leduc)
Excellence
a) Pièce en Sol, de J.S. Bach (Renié), Durand.
b) Pieces brâves contemporaines (G. Devos), 3e Receuil, N°5 : Nocturne, de A. Weber (Rideau Rouge).

CONSERVATOIRES NATIONAUX DE RÉGION

Programme des concours de « Fin d'Etudes » et « Degré Supérieur »

(Année scolaire 71-72)

FIN D'ETUDES

Piano

a) Impromptu en forme de variation (variation en Si bémol) de Schubert.
b) Prélude Arioso et Fugue de A. Honegger.

Violon

a) 1er mouvement du Concerto pour violon de Haydn.
b) 1re Danse roumaine de B. Bartok (Edit. Boosey).

Alto

Arioso et Allegro de concert de Stan Golestan.

Violoncelle

a) Prélude de la 3e Suite de J.S. Bach.
b) 1er mouvement du Concerto n° 1 de D. Milhaud.

Contrebasse

Morceau de Concert de Dulaurens (Edit. Leduc).

Flûte

a) 1er Mouvement du Concerto en Sol de Mozart.
b) La Chèvre de A. Honegger.

Hautbois

2e et 3e Mouvements de la Sonate de Fr. Poulenc.

Clarinette

Complainte et Rondo de Franz Tournier (Edit. Ouvrières).

Basson

Suite pour basson et piano de Tansmann (Edit. Eschig).

Saxophone

Esquisse symphonique de E. Damais (Edit. Billaudot).

Cor

a) Concerto Rondo K 371 de Mozart.
b) Ballade normande de Y. Desportes (Edit. Leduc).

Trompette

Aria et Toccata de R. Niverd (Edit. Leduc).

Cornet

Aria et Thème varié de F. Tournier (Edit. Rideau Rouge).

Trombone

Fantaisie lyrique de Selmer Colery (Ed. Salabert).

Trombone basse

Tubaroque de R. Boutry (Edit. Leduc).

Tuba

Sonate en 6 minutes 30 de Claude Pascal (Edit. Durand).

Percussion

4 Préludes de M. Landowski.

Orgue

a) Prélude et Fugue en Sol majeur de J.S. Bach (Edit. Borneman).
b) Variation sur un thème de Cl. Jannequin de Jehan Alain.

Harpe

Impromptu Caprice de G. Pierné.

DEGRE SUPERIEUR

Piano

a) 2e Ballade de F. Chopin.
b) Toccata pour piano de G. Bollen (Edit. Marcel Jonnart).

Violon

a) Sicilienne et presto de la 1re Sonate de J.S. Bach.
b) Concerto pour violon de P. Vilette (coupure de la cadence du n° 26 jusqu'à la fin du 1er mouvement).

Alto

a) Allemande de la 2e Suite pour violoncelle seul de J.S. Bach, transcription Maurice Vieux.
b) 1er et 3e Mouvements du Concerto de Darius Milhaud (Edit. Uuniversal).

Violoncelle

a) Sarabande et Gigue de la 2e Suite de J.S. Bach.
b) 1er Mouvement du Concerto de Kabalexski (Edit. Boosey et Chant du Monde).

Contrebasse

Concerto de Edouard Nanny (Edit. Leduc).

Flûte

a) Joueur de flûte, les 4 pièces d'A. Roussel.

Hautbois

a) 2e Mouvement du Concerto en Sol mineur de Haendel.
b) Stanford Sérénade de D. Milhaud.

Clarinette

a) Grand duo concertant de K.M. Weber.
b) 3 pièces pour clarinette seule de Y. Strawinski.

Basson

a) 1er Mouvement de la Notte de Vivaldi.
b) 2e et 3e Mouvements du Concerto de H. Tomasi.

Saxophone

a) Andante de la 5e Sonate pour flûte et piano de J.S. Bach (transcription Mule (Edit. Leduc).
b) Prélude et Scherzo de F. Tournier (Edit. Lemoine).

Cor

Adagio et Allegro de Schumann.

Trompette

Rapsodie de P. Sancan.

Cornet

Concertino de Ida Gotkowski (Edit. Salabert).

Trombone

a) Sarabande de la 1re Suite en Ut majeur de J.S. Bach pour violoncelle de J.S. Bach, transcription Lafosse (Edit. Leduc).
b) Sonatine, 2e et 3e Mouvements de J. Casterède (Edit. Leduc).

Trombone basse

Sonate de Martelli (Edit. Philippo).

Tuba

Concerstück de J. Murgier (Edit. Transatlantic).

Percussion

Prélude fugue final de A. Weber.

Orgue

a) Prélude et Fugue en Ré majeur de J.S. Bach.
b) Scherzo en Sol dièse mineur de Jehan Alain.

Harpe

Féérie Prélude Danse de Marcel Tournier (Edit. Leduc).

Chant

En dehors des Airs classique, Lieder et Vocalises modernes, qui demeurent « au choix » - mélodie imposée d'Albert Roussel, Ode anachronique (6 - chant et piano).



CONSERVATOIRE DE ROMANS

Concours juin 1972

PIANO

Cours Moyen

— 32 Variations en Ut mineur de Beethoven (thème V. 1 à 16 compris 30, 31 et 32).

Cours Supérieur Accessit

— Nocturne n° 13 en Ut mineur de Chopin.
— Presto en Si bémol de Poulenc.

Cours Supérieur prix

— Etude de Concert de Pierné.
— Nocturne n° 13 en Ut mineur de Chopin,

VIOLON

Cours Moyen 1re année

— 2e et 3e Mouvements du Concerto n° 4 de Mozart.

Cours Moyen 2e année

— Prélude et Allegro de Kreisler-Pugnani.

Cours Supérieur

— Concerto de Mendelssohn.

CLARINETTE

Cours moyen

— 1re Fantaisie de G. Marty.

TROMPETTE

Cours moyen

— Andante et Allegro de G. Balay.

Cours Supérieur

— Concertino de Ide Gotrovsky.

Cours Supérieur prix

— Aria et Toccata de R. Niverd.

GUITARE CLASSIQUE

Cours Moyen

— Etude n° 18 de Sor.
— 1re Etude de Villa-Lobos.

ACCORDEON

Cours moyen

— Marche turque de Mozart.

Moi aussi,
j'ai choisi les flûtes à bec

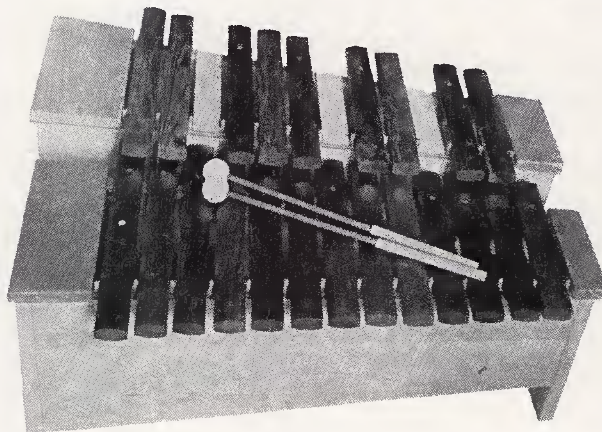
ROESSLER





... car elles sont justes !!

STUDIO 49
INSTRUMENTS A PERCUSSION



Orff SCHULWERK
Instrumentarium
authentique

Agent exclusif : SCHOTT FRERES
69, Fbg. St. Martin
PARIS 10ème. Tél. 607.61-50

par Yves HUCHER
Professeur de Lettres

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

Opéra de Nice, 3 mai. — Le **B.B.C. Symphony Orchestra** donne le premier concert de sa tournée en France, sous la direction de Pierre BOULEZ. L'Administration, non plus que la Municipalité, n'ayant pas cru devoir honorer ma carte de critique pour cette circonstance et toutes les places étant louées, je ne puis qu'exprimer des regrets pour n'avoir pu entendre ce concert...

Cathédrale de Monaco, 5 et 12 mai. — Après le Chanoine ROUCAIROL, organiste de la cathédrale de Montpellier, le Chanoine Henri CAROL, à l'orgue dont il est titulaire, et René SAORGIN, organiste à Nice, ont été les solistes dans l'intégrale des **Concertos** pour orgue et orchestre de HAENDEL. Avec fougue inspirée ou lumineuse clarté, toujours avec une science profonde et une technique approfondie de leur instrument, ils ont été, sur un orgue moderne, certes, mais de conception baroque, les dignes interprètes de cette œuvre monumentale trop peu souvent entendue dans son intégralité. L'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo, leur donnait la réplique, dans une formation réduite où les cordes étaient étoffées de l'adjonction de quelques instruments à vent. Ces concerts étaient placés sous la direction de René CROESI. Attentif et précis, délicat et souvent inspiré, celui-ci a su rendre l'esprit des mouvements vifs, la grâce des menuets, la profondeur des mouvements lents. Trois beaux concerts, en vérité, où il convient de signaler la présence d'un grand nombre de « jeunes ».

France-Musique Côte d'Azur, 3 au 13 mai. — Durant dix jours, s'est déroulé un cycle de concerts à Antibes, Cagnes, Cannes, Grasse et Nice. Des programmes essentiellement consacrés à la musique du XVIe au XVIIIe, trois « concerts-débats », deux autres prenant place dans l'émission de François SERRETTE, « Les Jeunes Français sont musiciens » : tel fut l'essentiel de cette heureuse initiative. Nous en détacherons encore le concert donné à Antibes. Tout d'abord parce qu'il était placé sous l'égide du mouvement « Culture, Loisirs et Musique » qu'anime l'Association Sportive Antiboise. Oui, vous avez bien lu ! Une société où le sport est roi milite en faveur du développement et de la pénétration de la musique dans toutes les couches sociales. Elle y consacre beaucoup de sa subvention, de ses efforts et de son temps ; et c'est ainsi que l'on voit des « sportifs », jeunes ou moins jeunes, s'occuper de l'organisation de ces concerts, tenir le buffet, placer le public qui vient, de plus en plus nombreux ! Au cours des concerts donnés cette saison on a pu entendre de jeunes solistes. La soirée du 9 mai nous a permis de découvrir un jeune violoncelliste, Frédéric LODEON, élève d'André NAVARRA, et actuellement soliste de l'Orchestre de Paris. Accompagné par l'orchestre de l'O.R.T.F. Nice-Côte d'Azur, dont Pol MULE tire le meilleur parti — et ce n'est pas peu ! — Frédéric LODEON a joué FAURE et TCHAIKOVSKY. C'est dire qu'on a eu tout loisir d'apprécier tout d'abord sa belle sonorité et son jeu expressif, puis sa fougue et sa virtuosité. Une belle soirée à l'actif de ce « Festival du Jeune Soliste » — auquel la Municipalité d'Antibes-Juan-les-Pins prête son patronage, et qui se terminera, pour cette saison, par deux concerts, le 6 juin et le 11 juillet.

Opéra de Monte-Carlo, 7 mai. — C'était au soir du concours international de bouquets, gracieux hommage à l'art floral organisé par le Garden-Club de Monaco, sous le haut patronage de S.A.S. la Princesse de Monaco. Comme il se doit en cette circonstance, l'Orchestre National présentait un programme tout de grâce et d'enjouement, avec Tchaïkovsky, Schubert et Strauss (Johann). Mais on entendit aussi les **Nuits dans les Jardins d'Espagne** de FALLA qui nous permirent de saluer la première apparition en Principauté de la jeune pianiste italienne Marisa BORINI, à qui il ne reste plus qu'à se dégager de sa technique au profit de ses qualités expressives. Krésimir SIPUSCH, chef attitré de l'Orchestre municipal de Cannes, était visiblement heureux, mais aussi impressionné, de se trouver au pupitre d'un ensemble aussi valeureux et illustre ; il nous a donné envie de l'entendre à nouveau dans un programme plus à sa mesure.

Voilà le reflet des « notes » prises lors des concerts auxquels j'ai choisi d'assister. Le « Printemps musical » de Nice s'est achevé le 24 juin et MESSIAEN voisina avec MOZART. Puis ce sera la saison d'été, donc des « festivals ». A Aix-en-Provence, bien sûr, MOZART conservera la primauté, mais STRAWINSKY aura sa place aux côtés de MILHAUD, et Serge BAUDO dirigera le **Pelléas et Mélisande** de DEBUSSY (10 au 31 juillet). Les concerts du Palais Princier, à Monaco, se dérouleront aux dates que je rappelle : 19, 23, 26 et 30 juillet, 6, 9 et 13 août. A Saint-Donat, au nord de Valence sur la « route des Dauphins », le Centre International Musical J.S. BACH donnera son XIe festival (28 juillet-13 août). Et puis ce sera le Festival de Menton en août, les Concerts de La Garoupe, à Antibes, en septembre. J'en passe, très certainement, tout en déplorant qu'on ne réussisse pas à regrouper en un seul dépliant le calendrier qui permettrait à tous de choisir et d'organiser leurs « divertimenti » musicaux, tandis que les parents pourraient choisir pour leurs enfants des « Vacances Musicales » dans les centres de Sospel (4-29 juillet) ou de La Crau (Var) (31 juillet-2 août).

Mais déjà, quand paraîtront ces lignes sera près de s'achever le Festival de Toulon (2 juin-11 juillet) dont le programme est remarquable par l'éclat de ses solistes, CZIFFRA, GRUMIAUX, LAGOYA et d'autres, par l'éclectisme de son programme, vaste panorama de la musique du XVIe à... la **Misa Criolla** d'Ariel RAMIREZ, et par ses « lieux » : l'Opéra et la Tour Royale de Toulon, mais aussi Hyères, Brégançon et l'Abbaye du Thoronet.

En voilà plus qu'il n'en faut, si vous venez sous nos cieux, pour passer... d'heureuses vacances !

THE WRONG BABIES

par André BERA

A les en croire, la pire forme de pollution, sur la terre, ne serait autre que l'homme même. Un astre mort, irradiant toute chaleur reçue vers les espaces infinis, une pierre qu'aucune mousse ne verdit, tel serait l'idéal. La vie, quelle moisissure ! Et la conscience de la vie, donc, quelle infâmie, quel supplice épouvantable !

Surtout, notez-le bien, la conscience de la vie des autres : ces millions d'êtres qui ont la prétention d'être nos semblables et qui s'entassent à la périphérie de nos villes-bidons vides ; ces milliards d'autres être, dont la vraisemblance qu'ils appartiennent à la même humanité décroit en fonction de leur éloignement et de leur densité dans notre galaxie ; et tout cela mange, tout cela dévore nos récoltes, tout cela copule et se multiplie et nous menace d'envahissement sous sa masse, tout cela défèque et nous empuantit de ses déjections... Comme il y a une joie rabelaisienne des fonctions vitales, qui transcende l'horreur, la souffrance et la mort, il existe une délectation morbide et célinienne, qui empoisonne la vie à la source, cherche le ver, et le trouve, dans tout fruit mûr, ne voit dans le ciel bleu que la promesse de l'orage : « Mignonne, allons voir si la rose... » L'amour lui-même, l'amour surtout, n'échappe pas à cette désécration de l'innocence : il doit tirer son prix du sentiment de la fragilité de l'existence, non de sa robustesse. Frileux, prudent, pelotonné au coin du feu, il tisonne avant l'âge : « Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle... » Ces amants désunis n'auront pas eu d'enfants. A quoi bon ? La vie est-elle un bien si précieux qu'on ait besoin de la transmettre ?

***

On discutait de pollution, de surpopulation, de production et de consommation, de niveau de vie et de chances de survie, le tout à grand renfort de statistiques économiques et démographiques, dans ce petit groupe de jeunes cosmopolites, quand une voix douce, américaine, laissa échapper ce soupir : « *What a pity that it always seems to be the wrong babies that are being born !* » Depuis, je cherche une traduction, sans en trouver une qui rende tout à fait la saveur de ce cocktail puritain, malthusien, aux incalculables vertus explosives : « *quel dommage !* » — c'est donc un mal — « *mais on dirait que* » — rien n'est pourtant moins sûr, car les voies de la Providence sont impénétrables — « *ceux qui s'obstinent à venir au monde* » — mais comment rendre le fatalisme de ce passif progressif ? — « *sont ceux qui auraient le moins de raison de se réjouir de voir le jour* ». Ou bien fallait-il entendre : « *sont bien ceux que l'on souhaiterait le moins voir naître ?* » La question est importante, car si l'on opte pour la première version, la pitié exprimée par le début de la phrase porte sur ces pauvres petits êtres qui ne savent pas dans quelle vallée de larmes l'inconscience de leurs progéniteurs les dépose ; si l'on choisit la secocnde, ce n'est plus l'enfant surnuméraire des pauvres que l'on plaint, mais ses parents qu'une charge nouvelle accable un peu plus, à moins que ce ne soit nous-mêmes, qui devrons tôt ou tard prendre notre part de cette charge.

Nous n'avons pas eu le courage de demander à l'imprudente ce qu'elle entendait par « *the wrong babies* », tant son teint de pourpre disait sa confusion. Pourtant, elle seule avait posé la vraie question : « Existe-t-il un seul enfant que l'on puisse estimer *indésirable ?* » Et s'il faut envisager non pas le cas d'espèce, le progléme individuel, mais le cas général, en vertu de quels critères refuserons-nous le droit à l'existence à telle ou telle catégorie d'êtres humains ? Car il s'agit bien de faire un choix, un choix préalable à la naissance (qu'on l'appelle *family planning, pill,* contraceptif, et dans les cas extrêmes avortement ou stérilisation) si l'on condamne la pratique de l'exposition, comme celle du massacre des innocents ; et bien entendu un choix irréversible, car l'ensemble des êtres auxquels on aura refusé ainsi l'entrée dans l'existence, s'il n'abolit pas le hasard, n'en modifie pas moins les données, comme si l'on pipait les dés. Je demande donc sur quels critères les « eugénistes » pensent devoir se fonder pour opérer ce choix préalable et irréversible, dont les conséquences, qu'on le veuille ou non, modifient les conditions de la sélection naturelle et ce, pour l'espèce humaine tout entière, non pour tel groupe, pour tel individu particulier.

Curieusement, on se retrouve ainsi plongé au beau milieu de querelle sur la grâce et la prédestination : quel bébé trouvera grâce à nos yeux, grâce de vivre quelque temps sur la terre ; mais la grâce surnaturelle elle-même n'est-elle pas liéée à ce passage par l'existence incarnée ? Et c'est l'homme (le savant, le biologiste, le sociologue, ou l'économiste, à moins que ce ne soit l'homme politique entouré de tous ses experts) qui s'arroge le droit divin de décider qui doit vivre, par une prédestination arbitraire qui se substitue à la prédestination naturelle. L'apprenti sorcier, franchissant les limites d'une magie qui ne s'étendait jusqu'ici qu'au domaine physique, s'en prend cette fois à l'homme. Ce faisant, il ne fait qu'extra-

poler ce qu'il appliquait au règne végétal et animal, car il ne se privait pas, et depuis longtemps, de modifier l'équilibre écologique à son profit, ou au profit de ce qu'il estimait être son avantage. Or, il suffit de constater à quels errements, à quelles conséquences catastrophiques irréversibles, une telle intervention de l'homme au sein de son milieu naturel a pu conduire, en peu de temps (l'espace de dix générations à peine) pour éprouver les plus vives inquiétudes — *the mos serious misgivings* — quant à la sagesse d'une intrusion dans ce nouveau domaine.

Ce qui me choque, dans cette histoire, ce n'est pas tant que l'on refuse à un Einstein, à un Beethoven, à un Van Gogh possible la moindre chance de compter, de chanter ni de peindre, comme l'ont fait valoir bien des médecins que l'on interrogeait sur les « hérédités » maléfiques, et qui répondaient que génie pourrait bien n'être, lui aussi, qu'une aberration par rapport à la norme, où les caractères « patogènes » prétendus défavorables — donc ceux qui militeraient pour une élimination préventive à la conception ou à la naissance, — l'emportent sur les présomptions favorables. C'est que l'on refuse de considérer que l'existence en soi, indépendamment de son utilité sociale, puisse avoir une valeur par elle-même : soit pour l'individu, dont ce pourrait n'être que le seul bien ; soit pour sa descendance, qui n'aurait pas pu être sans lui ; soit pour ses progéniteurs, dont il assure la permanence. Il faut avoir abandonné tout espoir en l'homme pour admettre que la transmission de la vie ne constitue pas en soi une valeur, que l'on peut poser comme garantie de toutes les autres : car, que vaut ce que je tiens pour mon bien le plus précieux si je ne puis le transmettre à quelqu'un qui le tienne en pareille estime ? Et me serait-il d'un tel prix, si je ne l'avais reçu pour tel ? Ainsi la tradition sert-elle de gage à toute valeur, comme la valeur transmise, en retour, confère son prix à la vie.

La vie la plus médiocre a son prix : pour celui qui la vit et qui n'a qu'elle ; pour celui dont il dépend qu'elle soit meilleure ou pire, et pour qui, au-delà du problème de la subsistance, se pose déjà le problème moral : « *Biftec d'abord, et la morale après !* » comme chantait Mackie. Pour ceux qui, bénéficiant de quelque pouvoir dans la répartition des richesses, peuvent à leur gré, semble-t-il, rendre la vie plus agréable ou en tout cas possible au plus grand nombre, en dépit de l'inégalité des chances au départ. Mais surtout pour ceux qui décident, en haut lieu, de l'avenir des peuples, parce qu'ils détiennent l'équivalent moderne du droit de vie ou de mort sur tous les habitants de la planète, comme Jahveh au temps du Déluge. Et c'est faire preuve de beaucoup de présomption que de dire, en face d'une telle loterie, « je refuse à telle ou telle catégorie d'êtres humains le droit préalable à l'existence, parce que... ».

⁂

Parce que quoi, au juste ? Race, Milieu, Moment, comme le voulait Taine ? Trop faibles chances de survie dans de bonnes conditions ? Péril, pour une minorité privilégiée qui n'ose pas dire qu'elle a peur ? Ou s'agit-il de quelque chose de plus obscur, de plus ignoble : ôter à ceux qui n'ont rien à eux la seule espérance qui leur reste : leur engeance.

Je n'ai pas dit leur vengeance.

par André MUSSON

NOTRE DISCOTHÊQUE

Musique vocale :

HARMONIA MUNDI s'est attaché à la publication de diverses liturgies anciennes. Le « grand public » n'y trouvera, sans doute, qu'un relatif intérêt. Mais, vous, amis lecteurs ne pouvez oublier cet important élément de l'histoire de l'humanité, fort riche et attachant. Vos fonctions diverses ont besoin d'en être pénétrées. C'est tout un monde qui se propose à votre culture. Les deux disques présentent, le premier un vaste panorama sur les *liturgies du XIVe siècle* avec des exemples de monodie sacrée bulgare (1), le second, des chants de la *liturgie slavonne* (2). Interprétation et enregistrement sont de la plus haute qualité, les textes de présentation expliquent et commentent très utilement

De l'Italie, retenez ce qu'offre ERATO : trois *Motets* et un oratorio, un chef-d'œuvre : *Jephté* d'un des premiers grands représentants du genre et dont les œuvres parcourent l'Europe, y suscitèrent l'admiration : G. CARISSIMI (1605-1674). H. Halbreich signe le texte de présentation, ce qui est assez dire sa qualité. Le chœur de Chambre et l'orchestre de la formation Gulben Kian dirigés par Michel Corboz assurent l'exécution du tout avec un très grand style, de la pénétration, des qualités vocales et instrumentales ne pouvant que rencontrer adhésion unanime (3).

Une autre remarquable production, chez le même éditeur, commente deux Cantates de J.S. BACH. La première, célèbre, illustre le 15e *dimanche après la Trinité* (attention, la pochette indique 27e dimanche), l'œuvre se compose de trois Airs, un Récit et un Choral, la trompette de M. André, dans les deux airs extrêmes, sonnent comme toujours avec le même éclat. A cette composition bien connue, s'ajoute une autre cantate qui l'est beaucoup moins, celle pour le *dimanche de la Septuagésime,* cantate chorale bien caractéristique du genre puisque construite sur les strophes d'un cantique luthérien de Paul Gerhardt. Que de choses à remarquer et à méditer ! entre autres l'agencement des numéros 2 et 7 faisant songer aux tropes du Moyen Age. La chorale H. Schutz et l'Ensemble instrumental de Heilbronn, avec F. Werner au pupitre offrent une interprétation absolument sans faille (4).

DUPARC, ses douze *Mélodies*, Gérard Souzay et Dalton Baldwin, voilà ce qu'offre PATHÉ MARCONI, collection EMI. En outre, notre collaborateur Yves Hucher signe la pochette. Avec une telle assemblée, cet autre grand artiste français, illustre représentant de la mélodie française, trouve là une merveilleuse illustration infiniment respectueuse (5).

Musique instrumentale :

Au regard de toute la production de BRAHMS, son œuvre pour orgue est réduite à peu : deux Préludes et fugues, une Fugue en La bémol, un Prélude de choral et une fugue, onze Préludes de chorals. Ce sont ces Préludes que publie PHILIPS dans sa très belle collection SUPER ARTISTIC STÉRÉO. Avec infiniment de technique,

de musicalité et de style, Cochereau touche les claviers dont il est titulaire, ceux de Notre-Dame de Paris. Hélas ! et quel dommage, voilà des pages bien peu connues, même des organistes. Si l'austérité est leur marque commune, par leur valeur artistique, leur variété, leur immatérialité, leurs subtilités, ces chorals sont de purs chefs-d'œuvre. L'étude de chacun constitue un éminent enrichissement. Profitez-en (6).

J'ai déjà eu l'occasion d'attirer l'attention sur ce jeune et génial pianiste qu'est Michel Béroff. Son immense talent s'exerce à la fois et avec plénitude, pénétration, éloquence, musicalité et technique. Sans craindre la contradiction, il est permis d'affirmer qu'il est extrêmement rare d'entendre le piano parler, sonner, vibrer ainsi sous des doigts magiques et un tempérament aussi fin et délicat. Voilà certes du piano, du très beau piano, et, de plus le vrai SCHUMANN, puisque c'est de lui qu'il s'agit. Toute son âme, jusque dans ses plus intimes secrets s'exprime en ces admirables pages, tour à tour fascinantes, hallucinantes, sereines, poétiques ou pastorales que sont les huit pièces de *Kreisleriana* et les *Scènes de la forêt.* Retenez donc ce merveilleux disque VOIX DE SON MAITRE (7) et celui offrant une autre face aussi captivante de Michel Béroff avec diverses pages de DEBUSSY (8).

Pour les fervents de la harpe qui, je crois, sont de plus en plus nombreux, se trouve chez CLASSIC, un fort précieux et excellent disque révélant une jeune harpiste de grand talent, Suzanna Mildonian, laquelle enthousiasme par sa technique, sa musicalité. Il est remarquable d'exécuter avec autant de bonheur, de se plier avec autant d'égalité aux exigences d'un programme varié comme celui de ce disque : FAURE, TOURNIER, GRANDJANY, l'Israélien MAAYANI, SALZEDO, HINDEMITH et PROKOFIEV (9).

Les deux *Quintettes op.* 89 *et op.* 115 de G. FAURE figurent au catalogues ERATO. Le Quatuor Ars Nova et Jean Hubeau au piano en offrent une interprétation fort soignée et musicale, exprimant avec la plus grande délicatesse les moindres intentions artistiques que recèlent ces deux pages toutes de musique, d'intériorité, d'inspiration, de sérénité et d'équilibre. Qui donc voudrait laisser de côté cette si belle illustration d'un de nos plus grands maîtres (10).

Concerto :

Ils sont peu nombreux, mais de qualité puisque signés : J.S. BACH, RAVEL et PROKOFIEV. Du premier, ce sont les deux *Concertos pour piano en Ré mineur, BWV* 1052 *et Mi majeur BWV* 1053, admirablement joués par Vasso Devetzi et l'Orchestre de Chambre de Moscou dirigé par Rudolf Barshai, collection EMI VOIX DE SON MAITRE (11). Prokofiev et Ravel sont réunis chez DECCA, du premier, le *Concerto n° 3 en Ut maj.* et du second le célèbre et redoutable *Concerto pour la main gauche.* S'y ajoute la *Rhapsody in Blue* de GERSHWIN. Julius Katchen est au piano et Istvan Kertesz au pupitre du London Symphony Orchestra. Interprétation et enregistrement vont de pair dans la qualité (12).

CATALOGUE

(1) **Monodies sacrée bulgare** - Liturgies du XIVe siècle.
30/33 HARMONIA MUNDI HMB 123

(2) **Liturgie slavonne** - Office de l'exaltation de la Croix ; Grand Carême et nuit de pâques.
30/33 HARMONIA MUNDI HM 567

(3) **G. CARISSIMI** - Jephté (oratorio pour soli, chœur et orchestre ; Motets : « O quam pulchra es » (solistre, cordes, etc.) ; « O vulnera doloris » (basse et orgue) ; Salve, salve, puellulo » (ténor, corde, etc.).
30/33 ERATO STU 70688

(4) **J.S. BACH** - Cantates : BWV 51 « Jauchzet Gott » pour le 15e dim. après la Trinité et BWV 92 « Ich hab in Gottes Herz » pour le dim. de la Septuagésime.
30/33 ERATO STU 70664

(5) **H. DUPARC - Mélodies.**
30/33 PATHE MARCONI - C 063 11678

(6) **BRAHMS** - Onze Préludes de chorals pour orgue, op. 122.
30/33 PHILIPS - 6504010

(7) **SCHUMANN** - Kreisleriana, op. 16 ; Les Scènes de la forêt, op. 82.
30/33 VOIX DE SON MAITRE - C 063 11065

(8) **DEBUSSY** - Images (livres I et II) ; Pour le piano : Estampes.
30/33 VOIX DE SON MAITRE - C 069 11649

(9) **Récital Suzanna Mildonian :**
G. Fauré (Impromptu op. 86) ; **M. Tournier** (Etude de Concert); **M. Grandjany** (Rapsodie) ; **Ami-Maayani** (Toccata) ; **C. Salzedo** (Variations sur un thème dans le rythme ancien) ; **Hindemith** (Sonate) ; **Prokofiev** (Prélude en Do).
30/33 CLASSIC - 991096

(10) **G. FAURE** - Quintettes piano et cordes : op. 89 ré min., op. 115 Ut min.
30/33 ERATO - STU 70550

(11) **J.S. BACH** - Concertos piano : n° 1 Ré min. BWV 1052 et n° 2 Mi maj. BWV 1053.
30/33 VSM EMI C 063 90065

(12) **PROKOFIEV** - Concerto piano n° 3.
GERSHWIN - Rhapsody in blue.
RAVEL - Concerto main gauche.
30/33 DECCA, stéréo - SXL 6411

GRANDS PRIX DU DISQUE

BARCLAY : Maîtrise Gabriel Fauré : **Prix A. Honegger** (Benjamin Britten, A. Caplet - 991087 A) - P. Fontanarosa (Mozart - 991084 A) - **Prix du Conservatoire.**

PATHE-MARCONI : Aldo Ciccolini, les 5 Concertos de Saint-Saëns, C 165-11321-23, Ravel : Sonate violon et cello, Trio violon et cello C 063-11348 - **Deux grands prix de l'Académie du Disque français.**

ERATO : Honegger : Le Roi David (STU 70667/68) Grand Prix Spécial - L'œuvre pour piano de Debussy, **Prix Florent Schmitt** - J. Haydn : Concerto trompette et orchestre (STU 70652), **Prix Charles Cros** - J.C. Bach, C.Ph.E. Bach, J.P. Kirnberger (STU 70670), **Prix Charles Cros** - Anthologie de la Musique Médiévale espagnole (STU 70694 à 698), **Prix Charles Cros** - Carissimi : Jephté et 3 Motets (STU 70688), **Prix Charles Cros** - Musique ancienne : I dolci frutti Venise avant Monteverdi (STU 706380639), **Prix des Discophiles.**

HARMONIA MUNDI : Thomas Weelkes : Ballets et madrigaux, les Cris de Londres, Musiques sacrées, musiques pour violes (HMDR 224), **Grand Prix Charles Cros.**

A vendre :

Contrebasse, excellent état. Racmanoff, 21, place des Vosges, 75003 Paris.

TABLE DES MATIÈRES

Année scolaire 1971 - 1972

Numéros 181 à 190 — Octobre 1971 à Juillet 1972

N° 181, octobre 1971

N° 182, novembre 1971

N° 183, décembre 1971

N° 184, janvier 1972

N° 185, février 1972

N° 186, mars 1972

N° 187, avril 1972

ANCIENNE MAISON

PASDELOUP

COUILLÉ & Cie

89, BD SAINT-MICHEL - ODEon 04-82 et 59-12



TOUS LES DISQUES
TOUS LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE
MATERIEL ORFF - INSTRUMENTARIUM
VENTE - LOCATION - REPARATIONS

ENSEIGNEMENT

	H.T.
ALIX	
Grammaire musicale	27,00
BACH	
L'Art de la Fugue Introduction, analyse et commentaire de M. BITSCH	55,00
BERTHOD	
Intervalles, Mesures et Rythmes	13,00
BITSCH et NOEL-GALLON	
Traité de Contrepoint	40,00
DESENCLOS	
12 Leçons d'harmonie	
Livre de l'élève : textes	11,00
Livre du maître : réalisations	30,00
DRUILHE	
50 Dictées musicale à une, deux et trois voix	16,00
FAVRE	
Eléments de la langue musicale	14,00
PASCAL	
12 Déchiffrages	9,00
ROGER-DUCASSE	
Ecole de la dictée	14,00
SCHLOSSER	
Eléments pratiques de lecture et d'écritures musicales	
1er cahier : Etude des sons	5,00
2e cahier : La gamme	5,00
3e cahier : Les signes de durée	5,00
4e cahier : Etude de la clé de fa	5,00

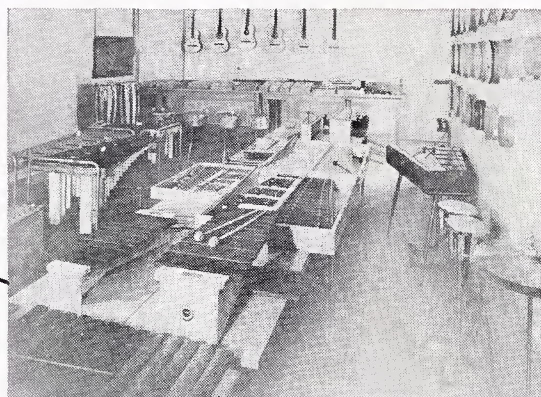
EDITIONS DURAND & Cie
4, place de la Madeleine, PARIS (8e) - **073-45-74**

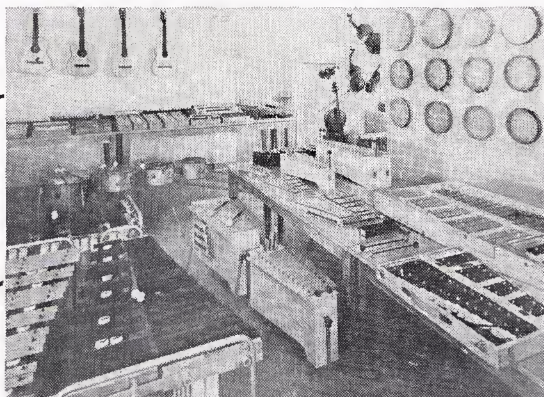
N° de Commission Paritaire : 28.511

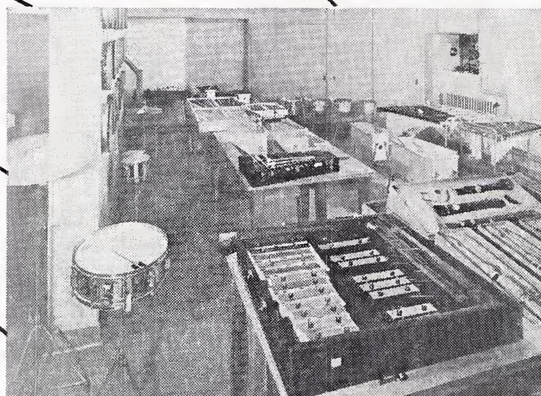
Imprimé en France

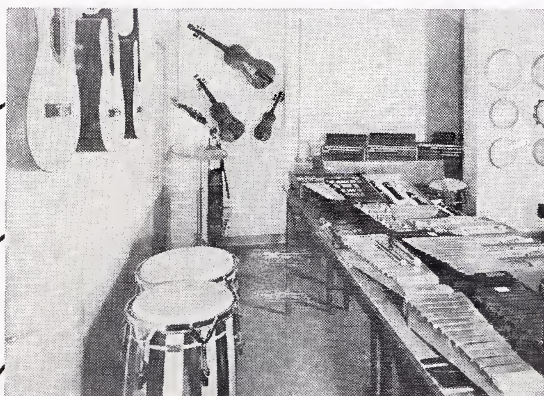
INSTRUMENTARIUM BOUVIER

matériel
d'enseignement
musical

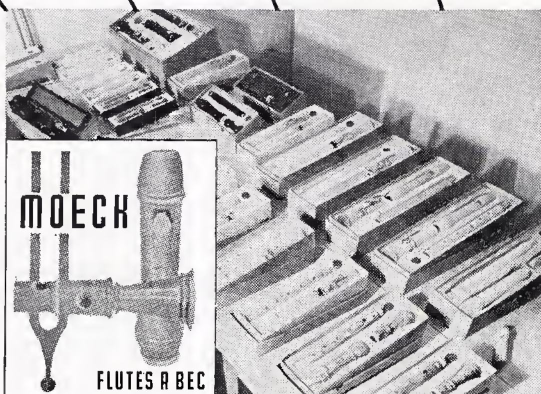








CATALOGUE
SUR
DEMANDE



FLUTES A BEC MOECK

BOUVIER - PARIS - 15, rue d'Abbeville Paris Xe - 878-24-88
PRIX SPÉCIAUX aux Membres du Corps Enseignant et Etablissements Scolaires

Publicivit - Melun - 437-29-28 Dépôt légal 3e trim. 1972 Directeur-Gérant : A. MUSSON